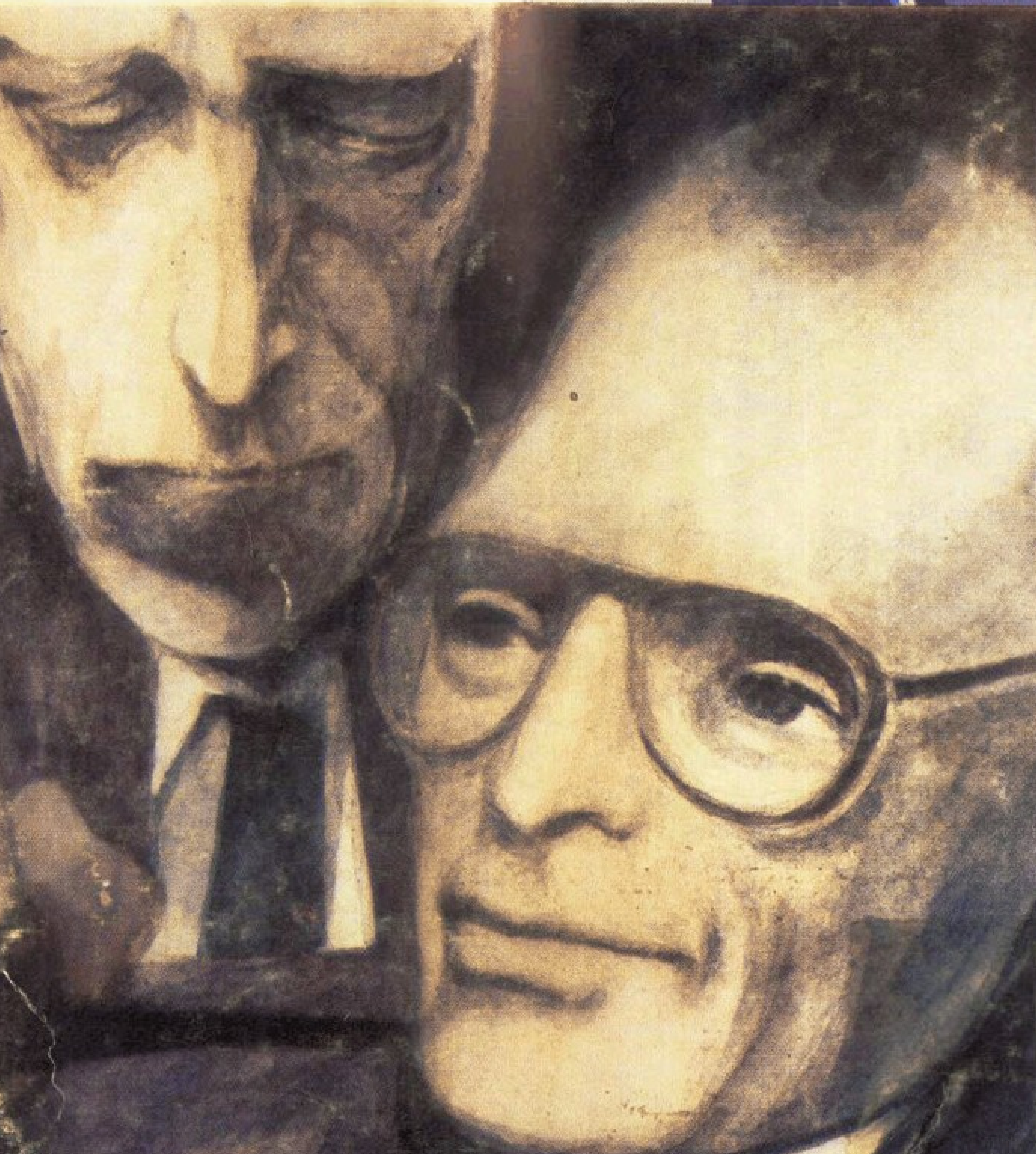
اقرأ

على شلش

عندما يتحدث الأدباء



اقرأ

تصدر في أول كل شهر

رئيس التحرير : أنيس منصور

دار المعارف

تحفة المعارف من دار المعارف

على شلش

عندما يتحدث الأدباء

اقرأ ٤٢٧

دار المعارف

(اقرأ – ٤٢٧)

الناشر : دار المعارف – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج . م . ع .

عندما يتحدث الأدباء

الأصل فى الأدباء أنهم يكتبون ، مع أنهم كانوا يتحدثون قبل أن تظهر الكتابة . ولأن الأدباء يكتبون ، ولأننا نعرفهم من خلال كتاباتهم ، فلا شك أننا مشوقون لأن نعرفهم عندما يتحدثون ، ولا سيما عندما يتحدثون عما كتبوا أو يكتبون .

وعندما يتحدث الأدباء فإنهم يختلفون مثلما يختلفون عندما يكتبون ، وفى اختلافهم هنا أو هناك نفع لنا نحن القراء أو النقاد والدارسين ، فعند ذاك يظهر التميز والتفرد فى الشخصية وفى الفهم وفى الأسلوب . وإذا كان الأدباء قبل ظهور الكتابة لم يجدوا من يناقشهم فيما يقولون أو يذيعون على الناس ، وإذا كانوا فى الماضى يذهبون « ضحية لما يعرف باسم مؤامرة الصمت » على حد تعبير جان كوكتو ، فإنهم لم يعودوا كذلك بعد ظهور الكتابة ، بل بعد ظهور وسائل الاتصال الجماهيرى الحديثة ؛ مثل الصحافة والإذاعة والتليفزيون .

كان الأديب فى الماضى غارقاً فى بحيرة من الصمت ، لا ضحية لمؤامرة من الصمت كما قال كوكتو ، فلم يكن أحد يهتم بما يقوله إلا زملاؤه ونقاده ومستهلكو أدبه . أما الجمهور العادى العريض فنادراً ما كان يهتم به .

حقًّا ، كان بعض المجتمعات فى الماضى ، وقبل ظهور الصحافة ؛

يحتفل بظهور الأديب فيه . فى العصر الجاهلى كانت القبيلة إذا ظهر فيها شاعر أقامت له احتفالا ودعت القبائل المجاورة لسماع شعره والاحتفال بنبوغه . وفى الماضى أيضاً كان الشاعر أو الأديب إذا نبغ وظهرت مواهبه حج إليه الناس من كل فج سمعوا فيه عنه . وهكذا كانت الأضواء تسلط على الأديب ، ولكن تبعاً لمفهوم عصورهم لهذه الأضواء التى لم تكن تخرج فى الماضى عن ترديد شعر الشاعر ونقله عبر الشفاه من مكان إلى مكان أو نسخ شعره ونثره باليد وتوزيعه على مريديه . وفى مثل هذه المجتمعات كان الأديب عضواً هاماً ومحترماً على الرغم من أنه ظل فى مجتمعات أخرى شخصاً طفيلياً لا رجاء فيه ، ومع هذا كله بقى الأديب داخل بحيرة الصمت !

وعندما ظهرت الصحافة انقلب الموقف ، وبدأ الأديب يخرج من بحيرة الصمت هذه . ولكنه لم يخرج من هذه البحيرة بإرادته أو اختياره ، وإنما أخرجه ذلك الجمهور العادى العريض حين بدأ يعجب بإنتاجه المنشور ويهتم بمعرفة خبايا حياته . وعندما خرج الأديب من بحيرة الصمت حاصره الجمهور بالاهتمام والفضول . وسرعان ما وجد الأديب نفسه غارقاً فى بحيرة من نوع آخر . . كان ماؤها هذه المرة مصنوعاً من الأضواء والشهرة . . أضواء ساطعة مختلفة الألوان والزوايا ، وشهرة غريبة الأطوار ، قد تبدأ فجأة ، وقد تختفى فجأة ، بل قد تبدأ بعد وفاة صاحبها نفسه !

وعندما ظهر الراديو ثم التليفزيون ازداد اتساع بحيرة الأضواء والشهرة ، وازدادت معه شهية الأديب للغرق فى ماء هذه البحيرة الأخيرة بإرادته واختياره !

٧

ولكن ، هــل الأديب محب للظهــور بطبعه أم مؤثر للظل بطبعه أيضاً ؟

بعيداً عن التفلسف نقول إن الأديب فى الأصل إنسان ، والإنسان فى الأصل لا يكره الظهور ، ما دام الظهور عن حق وما دام لا يضره ، وحب الظهور هو القاعدة ، أما حب الظل فهو الاستثناء . وسواء أحب الأديب الظهور أو الظل فهو فى آخر الأمر صاحب رسالة يهمه أن يبلغها للناس والناس موجودون فى الظل وتحت الشمس سواء بسواء ، والحاضر منهم اليوم كفيل بإبلاغ الغائب غداً .

لقد روى كوكتو ذات مرة أن المصور الكبير كلود مونيه أستاذ المدرسة التأثيرية كان يقول عن نفسه : إنى أمشى فى جنازات من أعرف ومن لا أعرف من الناس حتى يظهر اسمى فى الصحف !

ويعلق كوكتو على ذلك الاعتراف الطريف بقوله : ما أشد تعلق الناس فى عصرنا بظهور أسمائهم وصورهم فى الصحف ! وإذا لم يحدث لهم ذلك أحسوا أنهم قد غابوا عن الحياة ! . . إن الناس جميعاً يعملون كى تسلط عليهم الأضواء الساطعة ، ومع ذلك نجد أن جميع الأشياء الجميلة نشأت أصلاً فى الظل بعيداً عن الأضواء ؟

وكوكتو على حق فيما قال ، وهو نفسه كان واحداً ممن يؤثرون العمل فى الظل ولم يكن يحب مطالعة الصحف ، ولكن هل كفت الصحف عن مطاردته ؟ وكيف لا تطارده وقد كان ظاهرة فريدة فى باريس كلها ؟ !

الحق أنه من الصعب فى عصرنا هذا ، عصر التكنولوجيا ، أن

ينزوى الأديب أو يتمرد على الأضواء . فبفضل التكنولوجيا أصبحت الأضواء قادرة على اقتحام صومعة الأديب ، وأصبحت آلات التسجيل وكاميرات التصوير قادرة على التلصص على الأدباء ، حتى لو كانوا فى « بروج مشيدة » ومع هذا كله ، ووسط هذا الجحيم الساطع — إذا صح التعبير — استطاع بعض الأدباء أن يحققوا الصورة التى تخيلها كوكتو ، فخلدوا إلى أنفسهم ومضوا يبدعون فى صمت مهما كانت المغريات . ومن هؤلاء المتمردين على الأضواء الروائى الأمريكى الراحل الفائز بجائزة نوبل وليم فوكنر . فقد كان يرفض أن يرفع سماعة التليفون إذا رن جرسه . وكان إذا طارده صحفى بالأسئلة عن تفاصيل حياته رفض الإدلاء بشىء عنها ، لأنه كان يعتقد أن الأديب غير موجود خارج مؤلفاته وأن هذه المؤلفات كافية وحدها للإعلام عن صاحبها . ومن هؤلاء المتمردين على الأضواء أيضاً الكاتب المسرحى الفائز بجائزة نوبل أيضاً صامويل بيكيت . فلم يستطع صحفى حتى اليوم أن يقتحم « برج » بيكيت كما ينبغى ، وهو نفسه يجلس أمام الصحفيين كأبى الهول !

ولاشك أن هؤلاء المتمردين على الأضواء أصحاب رسالات ، ومتواضعون ، وميالون للانطواء ، ليس من عملهم « الحضور » أمام الناس إلا بإنتاجهم . . هم كل هذا فى وقت واحد ، ومن ثمة يعملون ويبدعون فى صمت ، ولا ينتظرون نظرة أو جزاء أو ضوءاً من أحد ، مع أنهم قد يضمرون فى أنفسهم حب النظرة والجزاء والضوء باعتبار أن هذا الحب خصلة إنسانية . فالأديب فى قرارة نفسه ، ومهما تمرد ، عاشق ولهان للجزاء ، والضوء نوع من الجزاء ، وإن كان الأديب كمعظم

العاشقين يميل إلى إضمار عشقه وإخفائه عن العيون والفضول !

فى عام ١٩٦٢ جاء الشاعر التركى ناظم حكمت إلى القاهرة لحضور المؤتمر الثانى لكتاب آسيا وأفريقيا . ولقيته فى أحد ممرات مبنى مجلس الشيوخ الذى أقيم فيه المؤتمر ، ووقفنا نتحدث قليلا . وفى هذه الأثناء مر بنا أحد المصورين فخطر لى أن يلتقط لى صورة مع ناظم حكمت ، فأوقفته وطلبت من الشاعر الراحل أن تلتقط لنا صورة تذكارية ، فابتسم الرجل وقال برقة شديدة : « لست أنفع فى مثل هذه الصور فأنا رجل عجوز ، ويستحسن أن تبحث لك عن حسناء تقف إلى جوارها ! » ومع ذلك كنا قد وقفنا فى وضع الاستعداد للتصوير . وعندئذ مر بنا الشاعران عبد الرحمن الشرقاوى وعلى باكثير فطلبت منهما أن يشاركانا فى الصورة فاستجابا مشكورين ، وهكذا نجحت فى مجازاة الشاعر الراحل بشىء من الضوء على الأقل يعبر فى الوقت نفسه عن الإعجاب به والتقدير لشعره ، على الرغم من أننى لم أنجح فى إجراء حديث مكتـوب معه بسبب ضيق وقتـه ، وانشغالنـا جميعاً بالمؤتمر ومناقشاته .

والحق أن القاهرة ، ابتداء من الستينيات بصفة خاصة ، كانت مقصداً متزايداً للعديد من الأدباء والكتاب من جميع أنحاء العالم . وقد أتاح لى ذلك الالتقاء بكثيرين من هؤلاء الزائرين العديدين ، بحكم العمل تارة وبدافع الفضول تارة أخرى . وقد وجدت فى الحالين أن من الأدباء من يقبل على الحديث وتبادل المعلومات والرأى ، ومنهم من يؤثر السماع والصمت ، وإن كان هؤلاء استثناء محدوداً . وقد تجمع لدى

من أحاديث أولئك المقبلين قدر يكفى لكتاب ، غير أنى فضلت الاختيار هنا بحيث أنتقى مما تجمع لدى مادة متنوعة قدر الإمكان ، ومن ثمة رأيت أن أتمم الهدف من الاختيار بالترجمة ، فاخترت – مما سبق أن ترجمت – بعض الأحاديث والمقابلات التى أجراها غيرى والتى تصنع مع ما أجريته بنفسى نوعا من التآلف والانسجام للوفاء بالهدف ، وهو إخراج كتاب يصور الأدباء عندما يتحدثون عما كتبوا أو يكتبون ، مما درج غيرنا على إخراجه كما فى السلسلة المعروفة التى تصدر بالإنجليزية تحت عنوان « الأدباء عندما ينتجون » Writers At Work أو كما حدث عندنا قبل سنوات حين أصدر الناقد فؤاد دوارة كتابه « عشرة أدباء يتحدثون » الذى جمع فيه مقابلات وأحاديث أجراها مع عشرة من أدبائنا المعروفين .

والحق أيضاً أن مهمة إجراء مقابلة أو حديث مع أديب ، ولا سيما إذا كان أجنبياً ، ليست بالأمر اليسير ، فلا شك أنها تتطلب قدراً متخصصاً من المعرفة بالأديب وموقعه على خريطة أدب أمته ولغته ، غير أننى لاحظت فيما أجريته هنا من أحاديث أن مهمتى كانت ميسرة إلى حد كبير لسبب مهنى إذا صح التعبير ، فقد كان جميع الأدباء الذين أجريت معهم مقابلات وأحاديث يرحبون بمهمتى بعد أن يعرفوا عنى أننى من أبناء مهنتهم ، ولا شك أن أبناء المهنة الواحدة هم أقدر الناس على فهم بعضهم البعض .

وإذا كانت المقابلات والأحاديث مع الأدباء نوعاً مشوقاً من الأدب بالنسبة لجمهور القراء ، فإنها – أيضاً – نوع هام من الوثائق الأدبية بالنسبة للنقاد والدارسين .

وإذا كانت المقابلات والأحاديث التى ستطالعنا بعد قليل قد تفاوت

حظها من الحجم والمساحة ، فذلك أمر طبيعى يرجع إلى عدة عوامل أهمها الوقت المتاح ، واستعداد الأديب للحديث وأهميته هو نفسه بالنسبة لأدب أمته ولغته . وإذا كانت هذه المقابلات والأحاديث أيضاً تثير كثيراً من القضايا والمسائل الأدبية والفكرية فذلك أمر طبيعى أيضاً وإلا صار حديث الأديب كثرثرة المقاهى .

ويضم هذا الكتاب عشر مقابلات وأحاديث لإحدى عشرة شخصية أدبية معروفة فى وطنها – وبعضها معروف عندنا . وهى شخصيات من مدارس أدبية وفكرية مختلفة ، يجمع بينها فى النهاية طابع الجدية فى الخلق والتعبير على الرغم من غرابة فكرها أو رأيها فى أحيان كثيرة . وقد رتبتها بحسب ترتيب نشر أحاديثها أو إذاعتها . وأرجو فى النهاية أن نجد فى هذه الأحاديث ما يشجع على الاستزادة من أدب أصحابها ، أو ما يشجع على الاستمتاع بقراءتها ، وهذا أضعف الإيمان !

القاهرة : ٢٥ ديسمبر ١٩٧٤

على شلش

جان كوكتو

ساحر موهوب .

خارج على التقاليد .

إنتاجه هزيل هش .

ذكي ، ولكن ذكاءه لا يقف على قدمين !

بل إنه طفل رهيب !

هذا قليل من كثير قاله وكتبه النقاد عن جان كوكتو . فقد اختلفوا فى تقديره ، وحيرهم هو بغزارة إنتاجه وتنوعه . فقد كان شاعراً وكاتباً مسرحياً وروائياً وصحفياً وموسيقياً ورساماً ومصمم رقص وديكور وزخارف وتطريز ، كما كان كاتباً ومخرجاً سينمائياً مثلما كان صعلوكاً كبيراً اعتنق الصعلكة منذ صغره وعاشها إلى يوم وفاته !

ولد جان كوكتو فى ٥ يوليو ١٨٨٩ ، وهو عام ولد فيه كثيرون من عظماء العالم فى كثير من المجالات مثل نهرووشارلى شابلن . وقال عن نفسه : « ولدت باريسياً وأتكلم الباريسية وأنطق الباريسية » وليس فى قوله هذا مبالغة . فقد لعبت باريس الدور الأكبر فى تشكيل غالبية أدباء فرنسا .

تعلم كوكتو فى ليسيه كوندورسيه التى يحتفظ لها بأسوأ الذكريات ، ثم تنقل مع أمه كثيراً فى الريف الفرنسى ، وزار مدينة البندقية فى

الخامسة عشرة من عمره . وكان يحضر عند جدته لأمه حفلات الموسيقى ، ويتنزه بالدراجة فى غابة سان جرمان ، ويشاهد المسارح ليلا ، ويعجب فى السر والعلن بالممثلة المشهورة فى زمانها ساره برنار . وقد أثرت فيه تلك الفترة من حياته مثلما أثرت فى كتاباته ونشاطه بعد ذلك تأثيراً لم يستطع الفكاك منه ، وهو تأثير يمكن أن نلخصه فى كلمة واحدة : الحرية . وإذا كان ثمة درس أخلاقى تحفظه لنا أعماله فهو أيضاً : الحرية !

قال فى إحدى قصائده الباكرة :

إن الشاعر لا يحلم ، بل يحصى ويحسب

والفن هو العلم الذى يصنع اللحم

وهاكم دور الشعر : إنه يكشف ويعرى بكل معنى الكلمة .

وهكذا ظل كوكتو يحصى ويحسب طوال حياته ويصنع اللحم من الفن ويعرى الأشياء من حوله بسكين حادة نافذة .

لقد حضر كوكتو حلقات كثير من المذاهب والمدارس المجددة فى الفن مثل السيريالية والدادائية والمودرنية ، ولكنه لم ينتم لأى من هذه المذاهب والمدارس ، وظل إلى وفاته صديقاً — فحسب — لأعلامها ومريديها ، لأنه لم يكن ينتمى إلا لنفسه ومزاجه وحيويته العارمة .

وقد أتيح له أن يقوم برحلات إلى مختلف بلاد العالم ، وساعده عمله فى فرقة « الكوميدى فرانسيز » على الإكثار من هذه الرحلات ، فزار إيطاليا واليونان والهند ومصر واليابان وأمريكا ، وألف عن هذه البلدان كتاباً بعنوان « رحلتى الأولى » كما كتب عن مصر بعنوان « معلهش » متندراً مستظرفاً للتعبير الدارج .

له أكثر من خمسة دواوين شعرية وعدة مسرحيات من أشهرها : أورفيوس ، الآلة الجهنمية ، انتيجون ، فرسان المائدة المستديرة . وفى مسرحيته « الآلة الجهنمية » (١٩٣٤) تناول أسطورة أوديب وفرغها من محتواها الأصلى ، وجعل الكارثة التى حلت بمدينة طيبة مسألة حيلة دبرها الالهة انتقاماً منها ! . . وله أيضاً عدة أعمال روائية وقصصية تاريخية ورمزية وواقعية ، فضلا عن بعض الأفلام من أشهرها فيلمه « دم شاعر » الذى اعترف شارلى شابلن بتأثيره البالغ عليه ، وفيلمه الآخر « أورفيوس » .

وفى عام ١٩٥٥ انتخب كوكتو عضواً بالأكاديمية الملكية للغة والأدب الفرنسى فى بلجيكا وعضواً بالأكاديمية الفرنسية ، ومنحته جامعة أكسفورد الدكتوراه الفخرية ، وكان قد أصيب فى العام السابق بأزمة قلبية أقعدته عن الحركة وحولت نشاطه إلى الفنون التشكيلية . وفى ١١ أكتوبر ١٩٦٣ توفى على أثر نوبة قلبية فى نفس اليوم الذى بيعت فيه مكتبة وأثاث زميله وصديقه أندريه جيد !

والحديث التالى هو آخر حديث أجراه جان كوكتو ، وكان ذلك قبل وفاته بخمسة أيام . وقد كتبه الناقد الإنجليزى دريك بـــروز Derek Prousc ونشرته صحيفة « ذى صنداى تايمز » الإنجليزية بملحقها الأسبوعى فى ٢٠ أكتوبر ١٩٦٣ .

يقول دريك بروز : -

فى يوم الأحد المطير الذى سبق وفاة جان كوكتو سافرت كى أراه فى بيته بميلى فوريه . وما إن دخلت الحديقة الحافلة بالتماثيل المكللة باللبلاب والمنزل العتيق الجميل الذى يستظل بكنيسة القديس بليزدى سامبل ،

كنيسة القرن العشرين ، حيث رقد بعد أيام قلائل ، لم أستطع أن أتمالك عجبي ، إذ لم أكن أتصور أن يعانى « الطفل الرهيب » المعمر من مرضه الراهن . وأن يضعف أمامه .

ولم يكن أمامي فسحة من الوقت تمكننى من تسجيل محتويات المتحف العجيب الذى دخلته : المقعد المصنوع بأكمله من قرون الثيران ، والفصوص الستة الخضراء اليانعة التى جلبها كوكتو من الحديقة ودلاها خارج كأس بها ماء ، فبدت كببغاوات صغيرة جاثمة ، وعلى مائدة غير منسقة استقرت يدان منحوتتان ، أغلب الظن أنهما يداه هو نفسه .

ثم ظهر كوكتو (وتذكرت قبيل هذه الحيلة فى الظهور المفاجئ عادته فى أن يظهر من باب لا يتوقع أحد ظهوره منه على الإطلاق) وبرغم ما كان يبدو عليه من هزال ملحوظ وشعر أشيب غير ممشط ونحول إلا أن حيويته كانت متدفقة لا يعوقها شيء . وكانت تبدو عليه سيماء طفل شقى لدرجة الإيذاء إلى حد ما .

« عزيزى ، إنى أعانى من الأدوية . فكل هذه المضادات الحيوية لها ما بعدها من آثار مؤلمة . ومن المفروض ألا أرى أحداً وأن أخلد إلى الراحة — لكن هذا يزعجنى . ترى ، فى أى شيء سنتحدث ؟ أتريد أن تستخدم هذا المسجل ؟ إنى أحذرك ، فالالآت لا تهوانى »

وفى الحال ظهر البرهان على ما قال ، فقد عاندت « الفيشة » وأبت أن تلج الحائط ، مع أننى اختبرت صلاحية حجمها وتناسبها مع حجم التيار الكهربائى .

وشرع كوكتو يحوم فى الحجرة كالطيف ، يلتقط كتاباً من على أحد

الأرفف ، أو يخوص فى ركن ليخرج آخر بساط صممه بنفسه – وعليه رسم أورفيوس المألوف لديه .

« لقد تركتهم يصنعون ثلاثة فقط من هذه السط . فنحن نعيش فى زمن يقتل فيه الجمعُ المفرد . وليس لأى شىء قيمة حقيقية لأن كل شىء يظهر بالآلاف ، وأسوأ المسيئين هم الأمريكيون . بل إنهم سيتحللون قريباً من واجب الأكل ويكتفون بالدفع . أتدرى أننى أعطيت المصور موديليانى خمسة فرنكات حين قام برسم لوحة لى لمجرد أن تكون اللوحة ملكى ، وأن يسلمنى إياها فى الموعد المحدد . لكنه كان مديناً ببعض الديون فى مقهى « لاروتيندا » فتركها هناك رهناً ، ثم سمعت بالأمس أنها بيعت مقابل مليون فرنك ؟ لكنها لم تعد ملكى .

إن كل شىء تملكه يحمل شهادة ضدك – فرجال الضرائب يأتون ويزجون بأنوفهم فى ارتياب قائلين : من أين لك هذا ؟ وهذا ؟ وحين يلومنى الناس على أننى أعمل أحياناً بلا مقابل ، أقول لهم إن ذلك هو ترفى الوحيد . لقد جمعت التبرعات لزخرفة الكنيسة الموجودة فى فيلى فرانش بنفسى وبمساعدة بعض الأصدقاء ولم أتقاض أى أجر . ولكن السياح راحوا يدفعون الكثير بعد ذلك مقابل مشاهدتها لدرجة أن السلطات شرعت فى تحقيق الأمر . ولما لم يستطيعوا أن يجدوا دليلا على أننى تقاضيت أجراً وقعوا علىّ الضرائب بدعوى أن ذلك كان « علامة ظاهرة من علامات الثروة » .

« إن الشاعر اليوم ليس بوسعه إلا أن يهرب ويلوذ بأى ملاذ يستطيع . والجمهور يحب أن يراك فوق المائدة ، ولكن أهم شىء هو أن تتظاهر

بالوقوف على المائدة – وعندئذ لا قيد عليك أن تفعل ما يحلو لك تحت المائدة . ولا شك أن حياة الفنان كانت نضالا دائماً . لقد قال لى بيكاسو بالأمس : « إن المرء يشرع فى دخول عهد الشباب حين يبلغ الستين – وعندئذ يحس بفوات الأوان . « عند ذاك فحسب يبدأ المرء فى الإحساس بأنه حر ، وعند ذاك فحسب يكون المرء قد تعلم أن يعرى نفسه حتى يصل إلى ما عنده من بساطة أساسية خلاقة . ولكن بعض الأمور كانت على خلاف ذاك منذ أربعين عاماً . فالناس الآن أكثر اهتماماً بالحوادث من الأعمال الخلاقة – افتح صحيفة وسترى . أن ثمة إيماناً بأن ما هو رهيب لابد أن يكون قوياً . وشدة الكراهية معناها أسفل أشكال العنف .

« لقد كنت دائماً تتغنى بالشباب ، أما زلت تمجده من كل قلبك ؟ »

« إن الخلل الرهيب فى أيامنا هذه هو أن الشباب فقد فرصة عدم الطاعة ، وهذا ما يحتاج إليه جميع الأطفال وجميع الفنانين . إن القاعدة اليوم هى : افعل ما يحلو لك . نعم ، خذ السيارة ، خذ ما شئت من نقود . ولا غرابة أن تكون النتيجة هى أن يمجد الطيش وينصب فوق قاعدة تمثال . لا توجد أعنة تشدها إليك . وأعظم الاحترام يتوافق مع أعظم الأمور بعثاً على السأم .

« هل تعتقد أن ثمة تفسخاً أخلاقياً عاماً إذن ؟ وما الأهمية التى تعزوها إلى الفضائح الأخيرة فى إنجلترا ؟ » (المقصود هو فضائح الوزراء ورجال الحكم الإنجليزى مع الجنس والعاهرات وقت إجراء الحديث) .

« ليس أكثر من أنها تخفى وراءها أشياء أهم ، وألواناً أرسخ من من التقصير . وهذه الحوادث لها دائماً دوافعها السياسية الأكثر سواداً . وكان من الممكن أن تحدث فى فرنسا بذات الطـــريقة - أو فى روسيا .

« لقد سألت بيكاسوحين دعى فى النهاية إلى عرض إنتاجه فى روسيا : ماذا اختاروا للعرض من إنتاجه ؟ فأجاب أن جميع أعماله الأكثر إثارة سمح بعرضها ، فقلت له إن السبب وراء ذلك هو أن يكشفوه كفنان غربى منحط . ولكن الشباب تقاطر على المعرض ولم يبد أى استخفاف على الإطلاق . وكما توقعت لم يلبث المعرض أن أغلق أبوابه .

« أما الشباب : فإنى أعتقد أن شباب اليوم صار عنصرياً . فمثلما يتحدث بعض الناس عن الأجناس البيضاء والسوداء يتحدث الشباب اليوم عن الشباب والشيوخ . وليس ثمة تمييز لأية عملية بين المرحلتين . وكثيراً ما يحدث اليوم أن يحقق الشباب المجد قبل النجاح ، أما ما يلى ذلك النجاح فأمر صعب التحقيق . إن التكريم دائماً عبارة عن عقاب ولو كان أعضاء الأكاديمية قرأوا أعمالى لما انتخبت على الإطلاق عضواً فى الأكاديمية .

« لقد كرمتك جامعة أوكسفورد أيضاً فهل كان ذلك عقاباً أيضاً ؟ »

« كلا ، فقد كان تكريم أوكسفورد حالة خاصة . إنى أشعر بالضعف إزاء أوكسفورد . فقد تربيت فى ولتر باتر كما تعرف . فضلا عن أن المرء يجد هناك الطراز الصحيح من الاحتفال . ولما دعيت إلى الاحتفال

بزفاف الأميرة مرجريت قلت لها : إنك تحبين الاحتفالات ولكنك تحبين الحرية – أيضاً – مثلما كان الناس يفعلون فى العصور العظيمة .

« منذ وقت دعانى عمدة مدينة دوسلدورف لحضور ندوة للشعراء الشبان بمنزل جيته ، وأشار هو إلى أن جيته قد صار عظيماً لدرجة أن المرء لا يملك إلا الجلوس عند قدميه . وهذا صحيح . فالجمال غالباً ما يبدأ ضئيلا ثم يصير كبيراً هائلا . أما التاريخ فهو الذى يتضاءل كلما تقهقر به الزمن ، وهو الذى يزيف ويضلل . ولعلك متأكد من أن كامبرون لم ينطق بالكلمة التى صارت علماً عليه (يا للقذارة !Merde) ، ولا أولئك الملوك نطقوا بالنقوش التى على قبورهم وهم على فراش الموت . إن الفن وحده هو الذى يقول الحقيقة ، أما التاريخ فيخلق الاضطراب والبلبلة ، حتى فى زمن وقوعه » .

وعندئذ بدت على صوت كوكتو علامات الإجهاد ، لكنه استبعد الاقتراح بضرورة الخلود إلى الراحة :

« كلا ، إنى أسلى نفسى . إنه لأمر مريح أن أتحدث إلى شخص لا يهنئنى على عمل ليس لى » .

« أرى أنك قد أضفت الآن نشاطاً جديداً إلى قائمة نشاطك الطويلة ، أقصد طابع البريد الجديد ذا العشرين سنتيماً الذى يحمل رسم أورفيوس . . .

« نعم ، لقد طلب منى أن أصنعه – إننى من أصحاب جميع الصنائع فى باريس . ولكن دعنا نتحدث فى الفن . إن الفن – هذه الكلمة السخيفة – يعنى الزهد والتقشف . فأنا أحب السيرك مثلا ، لا لعنصـ

البهرجة الموجود فيه وإنما لعمله : تلك السهولة التى تخفى وراءها الجهد . وهذا ما ينطبق على مصارعة الثيران . إننى رجل رياضيات ، والشعر هو أصدق علم . وقد فهم بوشكين هندسة الكلمات ومعجزة وضع الكلمة فى مكانها الصحيح – لكنه كان يتميز عند ذلك بلمسة من الدم الأسود ، وكان يملك بداخله إيقاع قرع الطبول . لقد قال ديجا Degas : « إن الأدب يخيفنى . فأنا أبدد اليوم بطوله فى تأمل قصيدة مسكينة » ولكن مالارميه كان يعرف : « أنك لا تصنع القصيدة من الأفكار وإنما يجب أن تصنعها من الكلمات » والشاعر الحقيق لا يحلم ، وإنما يحصى ويحسب . وهو يحتاج أيضاً إلى أن يكون على شىء من الغباء ، فلا بد أن يكون مجرد واسطة تتدفق عن طريقها قوته الداخلية ، فالذكاء عدو الشاعر .

« إن تكنيك الشاعر ليس شيئاً يجب أن يجذب الانتباه لذاته . فالتكنيك يمكن أن يقتل الجدة والطرافة . هل تدرى ماذا قال بوبريميل حين علق أحد معارفه فى نيوماركت على رشاقته ؟ أجاب : كيف يمكن أن أبدو رشيقاً ، ما دمت قد لاحظت ذلك ؟ » وهــذا ينطبق على الشاعر .

« إنى لا أعرف كيف يصير الشاعر مفهوماً ، ولكن حتى اللغة غير المعروفة لا تمثل حجر عثرة بالنسبة لأناس معينين : إن لورد بيفربروك رجل أعرف أنه يستطيع أن يفهم لغة ما دون أن يتكلمها – ربما يكمن هنا نوع من أرستوقراطية الفهم والإدراك – مثل أولئك اليهود الذين يولدون وبهم قدرة على اكتشاف مواضع اللؤلؤ .

« من هم أولئك الذين كان لهم أكبر تأثير على أعمالك ؟ »

« لقد كنت أتأثر دائماً بالمواقف الأخلاقية أكثر من تأثرى بالناس . فنى سن العشرين دخلت عالم الفن كى أرتكب أخطاء فظيعة . ولكنى كنت سعيد الحظ لوجودى فى حى مونبارناس عام ١٩١٦ مع سترافنسكى وبيكاسو وزاديجى : فقد كان الثلاثة هم الأخلاقيون الكبار . قال بيكاسو : « إن فن التصوير أسلوب من أساليب الحياة » وقد تعلمت أن أفهم ما كان يعنيه .

« ولكن الحياة قصيرة جداً وطويلة جداً . والمرء يرى نفسه وهو يصير شيخاً . وهذا هو السبب فى أننى قلت ذات مرة إن المرايا يجب أن تستغرق فترة أطول فى التفكير قبل أن تعكس الصور ، فكلما نظر المرء فيها كل يوم استطاع أن يرى الموت نشطاً يعمل مثل النحل الذى فى خلية من الزجاج » .

لقد اعترانى انطباع بأن كوكتو لم يكن يريد أن يترك بمفرده . فقد أصر على زخرفة غلاف مجموعة أعماله الكاملة التى كنت قد صحبتها معى . ورحت أتتبع يده وهى ترسم بخطوط حادة رأس أورفيوس المألوف . وكان المطر فى الخارج ما زال يهطل ، وهرع هو إلى الخارج كى يتأمل فى السماء موبخاً إياها على أن يغادر زائر بيته فى ظل ظروف كهذه .

« عد إلى هنا إذا لم تدرك القطار ؟ لا بد أن تعود »

ورحت أطمئنه بكل ما فى وسعى ، لكننى كنت ألمح طيفه من النافذة وهو يواصل دورانه فى هياج قبل أن أسرع الخطى إلى خارج الدهليز الطويل المعتم .

جيمس هاتش

شاب أمريكى فى الخامسة والثلاثين كان يقف مساء الاثنين والثلاثاء من كل أسبوع ليلقى على مجموعة من كتابنا محاضرات فى أصول الدراما السينمائية ، ضمن حلقة دراسات السيناريو ، التى نظمتها المؤسسة المصرية العامة للسينما والإذاعة والتليفزيون عامى ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ .

اسمه : جيمس هاتش . ولد ونشأ بإحدى مدن ولاية أيوا . والتحق بعد إتمام للدراسة الثانوية بكلية المعلمين بجامعة أيوا فى عام ١٩٤٦ ، حيث تخصص فى اللغة الإنجليزية والدراما ، وحصل على البكالوريوس فى عام ١٩٤٩ ثم عمل مدرساً بنفس المدرسة الثانوية التى درس بها ، وهى مدرسة معروفة تخرج فيها عدد من رجال الأدب والفن أشهرهم تنيسى وليامز . وفى أثناء العطلات الصيفية كان هاتش يتردد على جامعة أيوا للدراسة والتخصص ، فحصل منها على الماجستير فى الدراما عام ١٩٥٤ ، ثم الدكتوراه فى نظرية الدراما عام ١٩٥٨ . وأهله ذلك للعمل بهيئة التدريس فى كلية الآداب التابعة لجامعة كاليفورنيا ، حيث بدأ حياته مدرساً ، فأستاذاً مساعداً بقسم فنون المسرح ، وهو قسم اشتهرت به الكلية المذكورة .

وفى أكتوبر ١٩٦٣ جاء إلى القاهرة بموجب منحة من « الفولبرايت » .. وهو ثالث أستاذ أمريكى زائر فى معهد السينما . وقد دعاه المخرج

صلاح أبو سيف – زميله فى التدريس بمعهد السينما – لمحاضرة أعضاء حلقة دراسات السيناريو فى الدراما والسينما .

ودكتور هاتش ليس مدرساً للدراما فحسب ، وإنما أدركته حرفة الأدب فى سن مبكرة فنشأ فناناً ثم مدرساً للفن والأدب . وهو يذكر أنه قام فى أثناء دراسته الجامعية بإعداد مجموعة من الأفلام التسجيلية القصيرة لحساب الجامعة ، وقد تبودلت مع الجامعات الأخرى ، ومنها أفلام تدور حول « كيف تتعلم الهندسة » و « كيف تدير آلة » .

وبالإضافة لهذه الهواية السينمائية اهتم هاتش بالشعر والمسرح والقصة ، وله محاولات فى كل منها لم ينشر معظمها ، فيما عدا مسرحية بعنوان : « حلق أيها الطائر الأسود » وتدور حول التفرقة العنصرية التى يعارضها ، وقد قدمتها مسارح برودواى فى فبراير ١٩٦٢ ، واستمر عرضها نحو ستة أشهر .

لم أشأ – والحال هذه – أن أسأله عن التدريس أو تطور نظرية الدراما ، وإنما شغلته بقضايا الأدب والمسرح والسينما المعاصرة . . وبدأت بالسؤال التقليدى :

* لمن قرأت ، وبمن تأثرت ؟

– استلزم التحاقى بكلية الآداب أن أقرأ كثيراً ، وبخاصة كل ما يتعلق بالأدب والدراما لا فى الأدب الأمريكى فحسب ، وإنما فى كل التراث الإنسانى . لكن هناك من استأثر باهتمامى وإعجابى مثل : دستويفسكى وتشيكوف وبريخت وستاينبك (هكذا ينطقونه فى أمريكا بلاشين على خلاف مثقفينا) وأرثر ميللر وتنيسى ويليامز .

ـ ألا ترى أن ثمة تعارضاً بين آرثر ميللر ووليامز مثلا ؟

– طبيعي أن يكون لكل كاتب شخصيته وروحه الخاصة . فميللر كاتب جاد يدين بفلسفة اجتماعية ، في حين أن وليامز يتميز بأسلوبه الشاعري واهتمامه بالتحليل النفسي . وقد أعجبت بتكنيك ولياmز ، وأعتقد أنه رجل أمين مخلص لفنه ، بغض النظر عن أنه كان من خريجي المدرسة الثانوية التي درست بها . أضف إلى ذلك أنه كاتب نشيط ، يقدم للمسرح مسرحية جديدة كل عام تقريباً . أما ميللر فمقل ، برغم أن له محاولات في الكتابة للسينما توقف عنها بعد زواجه بمارلين مونرو .

ـ أراك مهتماً في محاضراتك بالأفلام المأخوذة عن قصص جون ستاينبك ، فما رأيك ؟

– الواقع أن ستاينبك كاتب موهوب ذو نزعة إنسانية غلابة . وقد شدني إليه اهتمامه بالحياة الأمريكية والمجتمع الأمريكي الذي أنتمي إليه .

ـ وما سر إعجابك ، أيضاً بالكاتب الألماني برتولت بريخت ؟

– إن بريخت من كتاب المسرح القلائل الذين فهموا وظيفة المسرح وأجادوا فيه . وهو فنان قدير ، لديه وعي اجتماعي قدره الأمريكيون وأعجبوا به . وليس من الصحيح أنه استغل كل فنه للدعاية المباشرة ، فهو قد نجح غاية النجاح في تصوير العلاقات ومتناقضات الحياة كما رآها وفهمها . ولعل إعجابي به يرجع أيضاً إلى أنه نجح في الربط بين الفكر والفن من ناحية ، علاوة على أن مسرحه جديد ، ملحمي ، يثير

المشاهد ، حافل بالأفكار والأشكال الجديدة ، يهتم اهتماماً كبيراً بالجمهور .

* كان بريخت شاعراً ، استعان بالشعر في المسرح ، فما رأيك في المسرحية الشعرية ؟

– الشعر لا يعادى المسرح ، فقد نشأت المسرحية فى أحضان الشعر ، وظلت على تلك الحال عصوراً طويلة ، إلى أن انفصلت عنه ، لكنها ما زالت تحن إليه من وقت لآخر . وقد نجح بريخت فى تقديم الشعر على خشبة المسرح ، وكان يهدف من ذلك إلى تكثيف الدراما وتعميق الإحساس بها . وأعتقد أن الشعر كوسيلة فنية يلائم المسرح بشرط أن يستغل استغلالاً ذكياً . ذلك لأن مشكلة المشاكل فى المسرحية الشعرية هى أن تجعل الجمهور يقبل الشعر كوسيلة للتخاطب والحوار . . إن الجمهور العادى ما إن يواجه الشعر على خشبة المسرح حتى « يمصمص » شفاهه ويحس بالغرابة ، ويتساءل « ما هذا الذى يقولونه ؟ » . . ومن ثمة فإن الشاعر الذى يجيد الوصول إلى الجمهور عن طريق المسرح ، إنما ينجح ، بالتالى ، ككاتب مسرحى .

* قدمت لدينا بعض أعمال مسرح اللامعقول ، لكنها أثارت ضجة كبيرة ، فما رأيك فى هذا اللون من التناول المسرحى ؟

– لقد قدمت بعض أعماله لدينا فى أمريكا أيضاً ، وبخاصة مسرحيات بيكيت ويونيسكو ، لكنها أثارت ضجة مثل التى أثارتها لديكم . إذ رحب بها البعض ورفضتها الأغلبية . ومع أننى أميل إلى صف النقاد الذين يهاجمون هذا المسرح بدعوى عدم انسجامه مع المجتمع إلا أننى أرحب به كتجربة جديدة . ذلك لأن كتابه يعالجون عديداً من

الموضوعات التى تشغل أذهان المثقفين فى أوربا وأمريكا . وهى موضوعات موجودة بالفعل . . قد لا توافق أنت وأنا على طرحها على المسرح ، لكنها فى الحقيقة تثير فيك شيئاً ، وتجعلك تفكر وتستغرق فى التفكير ، وبخاصة لدى يونيسكو الذى أفضل مشاهدة مسرحياته على قراءتها . حقيقة أننا نجد التشاؤم يسود معظم هذه الأعمال ، وبخاصة لدى بيكيت الذى لا يقدم أية إجابة أو حلول لتساؤلاته ، لكن يونيسكو يحاول ، بل ويجهد نفسه كى يجيب . والغريب أن لدينا فى أمريكا الآن عدداً من الكتاب ممن تأثروا بيونيسكو وبيكيت ، وعلى رأسهم كاتب شاب يدعى إدوارد أولبى ، له أربع مسرحيات تمثل فى برودواى الآن وهو يحاكى يونيسكو فى الغرابة . . إنه يثير الخيال . . فلا واقعية ، ولا طبيعية ، وإنما غرابة وخيال . . ومع ذلك يحظى بجمهور كبير .

* وهل معنى ذلك أن هذا اللون سيعيش ؟

– لقد أجاب بيكت مثلاً على هذا السؤال بقوله إنها « نهاية اللعبة » أما يونيسكو فيحاول إيجاد جواب للقضايا التى يثيرها ، وبخاصة فى مسرحياته التى ظهرت بعد « الكراسى » . . على أية حال فهذا اللون من المعالجة المسرحية مثير ، يشدك إليه حتى لو كنت ضده .

* تجرنا معركة اللامعقول إلى الحديث عن الموجة الجديدة فى السينما . . ما رأيك ؟

– إن هذه الموجة لا تؤمن بحركات اجتماعية ، وإنما تعتمد على الجمهور وحده ، فتخاطب نفسيته وذاكرته وماضيه . . إنها تلح كثيراً على التحليل النفسى . . إن فيلم « هيروشيما حبيبى » مثلا محاولة طيبة

لإيجاد شكل جديد ، وقد نجح كثيراً فى استغلال « الفلاش باك » (استرجاع الماضى والعود إليه) كى يقنع المتفرج بأن الذاكرة هى القدرة على النسيان ، وأن النسيان ضرورى للحياة . ومع ذلك فالفيلم ليس فيه خط درامى ، وإنما هو أقرب إلى المونولوج الهادئ . . ربما لأن الفرنسيين ثرثارون بطبيعتهم على عكس الأمريكيين والإنجليز والمصريين . إن الفيلم فى النهاية نقد قوى للمجتمع الأوربى المعاصر . والواقع أن الحركات الجديدة فى المسرح والسينما إن دلت على شىء فإنما تدل على حيوية عالمنا المعاصر ، ومطالبته بالجديد فى كل شأن من شئونه .

حسن قلشي

تحسبه إذا رأيته عربياً من الشام أومن العراق ، لا من ملامحه العربية الواضحة فحسب ، ولا من اسمه المسلم فحسب ، ولكن – أيضاً – من حبه الشديد للعرب وحماسه للعروبة .

اسمه : حسن قلشي .

عمله : أستاذ اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة بلغراد بيوغوسلافيا ، وحاصل على الدكتوراه فى الوثائق العربية .

وقد زار الدكتور قلشي القاهرة خلال شهر مايو ١٩٦٥ وبقى بها فترة للانتهاء من إعداد بعض أبحاثه ، والالتقاء بأدبائنا الذين ترجم لهم بعض أعمالهم مثل : توفيق الحكيم ومحمود تيمور . وفى القاهرة ، وعلى طول رحلته التى استغرقت نحو شهر ، جمعتنا جلسات متعددة ، وصداقة أعتز بها ، ولكنى حين فكرت فى إجراء حديث معه للنشر أعددت له مجموعة من الأسئلة وطلبت منه الإجابة عنها كتابة وتفصيلاً ، وبعد أيام جاءنى بالإجابات .

وقبل أن أسوق أسئلتى وإجاباته عنها أحب أن أقدم صورة موجزة لحياته وأعماله .

ولد الدكتور قلشي عام ١٩٢٢ فى قرية سربتشة ، إحدى قرى

مقدونيا ، فى أسرة مسلمة . وكان جده مدرساً وأبوه مدرسا وإماماً واعظاً . ووهب نفسه منذ طفولته للدراسات العربية وآداب لغتها ، بحكم نشأته واهتمامات أسرته . وفى عام ١٩٥١ حصل على الليسانس بتقدير ممتاز من قسم اللغات الشرقية بجامعة بلغراد ، ثم عين معيداً بنفس القسم فى العام التالى ، وبدأ يكتب وينشر فى شتى الموضوعات اللغوية والأدبية ، فكان أن أعفى من امتحان الماجستير ، ونوقشت رسالته للحصول على درجة الدكتوراه فى يناير ١٩٦٠ ، وكان موضوعها « الوثائق العربية للأوقاف فى يوغوسلافيا » .

ومنذ هذا التاريخ وهو اليوغوسلافى الوحيد الذى يقوم بتدريس اللغة العربية وآدابها بكلية آداب بلغراد . وقد اشترك فى مؤتمرين دوليين للإستشراق ، وأسس فى أكتوبر ١٩٦٤ جمعية المستشرقين اليوغوسلاف . كما أنه مشغول منذ أربع سنوات بإعداد القاموس الصروكرواتى العربى بالاشتراك مع الدكتور كامل البوهى ، وهو أول قاموس للغتين ؛ وسيضم ٥٠ ألف كلمة وتعبير .

وللدكتور قلشى عدد من المؤلفات والأبحاث نذكر منها :

– وقفيات لفجانيكلى محمد باشا (بالتعاون مع محمد محمود فسكلى) مطبوعات معهد التاريخ بجمهورية مقدونيا (١٩٥٨) .

– الأدب التركى فى عهد التنظيمات (١٩٥٤) .

– مكتوب على الجبين . . مجموعة قصص للأستاذ محمود تيمور مترجمة إلى اللغة المقدونية .

– ٤٥ قصيدة من الشعر العربى باللغتين الصروكرواتية والمقدونية .

وهذا نص أسئلتى وإجابات الدكتور قلشى عنها :

* متى وكيف بدأ اتصالكم الشخصى بالأدب العربى ؟

— تمت اتصالاتى الأولى باللغة العربية إبان عهد الطفولة . فقد بدأ أبى يعلمنى العربية قراءة وكتابة وأنا فى السابعة ، وفى العاشرة من عمرى حفظت ربع القرآن الكريم ، ودرست التجويد وأسس العلوم الدينية ثم درست النحو والصرف العربيين واللغة التركية بإحدى المدارس الثانوية الخاصة بالمسلمين بمدينة سكوبيه .

وبعد الحرب الثانية مباشرة سجلت اسمى بقسم اللغات الشرقية بجامعة بلغراد فأتاح لى ذلك أن أتصل اتصالاً مباشراً بالأدب العربى . مما جعلنى أحبه وأكرس حياتى له وللغته .

* معنى هذا أن صلة العرب بيوغوسلافيا ليست حديثة ، فكيف بدأت هذه الصلة إذن وما علاقتها بالاسلام ؟ .

— إن صلة الشعوب اليوغوسلافية بالعرب قديمة جداً ، فهناك بعض الوثائق التى تدل على وجود جماعة من المسلمين فى شمال يوغوسلافيا الذى كان آنذاك تحت السيطرة النمساوية المجرية ، قبل وصول الأتراك ، أى قبل القرن الرابع عشر وكان هؤلاء المسلمون يعيشون فى محيط مسيحى ويطلق عليهم اسم : (الإسماعيليون) .

ويذكر المؤرخ العربى المشهور ابن الأثير أنه وجد بدمشق طالباً منهم ، أطلعه على حياة هؤلاء المسلمين والمصاعب التى يلقونها فى سبيل الاحتفاظ بدينهم أمام تغلغل المسيحية .

والواقع أنه لم يبق لهؤلاء المسلمين أثر لأن الحكومة المجرية والكنيسة

الكاثوليكية عملتا على إفنائهم حتى زال أثرهم تماماً . لكن هذه النقطة بالذات لم تحقق أو تدرس بعد .

وإذا رجعنا إلى التاريخ العربي فى الأندلس لوجدنا أنه كان من بين حرس ملوكها عدد من السلاف ، أى الصقالبة ، كما يسميهم المؤرخون العرب ، وكان منهم كذلك القواد والأدباء . بل إن هناك دعوى تقول بأن مؤسس القاهرة « جوهر الصقلى » كان من يوغوسلافيا ، وأن صحة اسمه هى « الصقلبي » . كما يعتقد بعض المؤرخين أن السلاف الجنوبيين الذين كانوا يهاجمون الإمبراطورية البيزنطية من الشمال ، وأن العرب الذين يهاجمونها من الشرق ، تعاونا فى الاستيلاء على مناطق بيزنطة وإخضاعها لسيطرتهم . ويذكر هؤلاء السلاف الجنوبيون ، أو اليوغوسلاف الحاضرون ، فى آثار مختلف المؤرخين العرب مثل البلاذرى ، وابن الأثير ، وابن فضلان ، والإدريسى ، وغيرهم .

أما فيما يختص بصلة المسلمين اليوغسلاف بالعرب ، فقد بدأت هذه الصلة فى عهد العثمانيين ، فى عام ١٣٨٩ حدثت معركة خطيرة بين الأتراك والأمراء الصربيين الذين هزموا فى هذه المعركة ، مما أدى إلى توغل العثمانيين فى شبه جزيرة البلقان والمجر . ومنذ ذلك الحين أخذ الإسلام ينتشر ومعه اللغة العربية التى كانت تدرس فى المدارس بجميع المدن . وكانت اللغة العربية من أهم المواد فى جميع المدارس ، كما كانت الكتب المدرسية كلها بالعربية .

نذكر مثلا أن اللغة العربية ذاتها كانت تدرس من « الكافية واللامية » والفقه من « ملتقى الأبحر » والحديث من « صحيح البخارى »

و « صحيح مسلم » وغير ذلك من أمهات الكتب المعروفة . وقد بلغ عدد هذه المدارس فى القرن الثامن عشر نحو ٢٠٠ مدرسة . وكانت أهم المواد التى تدرس فيها : القرآن الكريم والحديث والتفسير والمعانى والبيان والفقه والفرائض والمنطق ، لكن نشاط هذه المدارس لم يلبث أن توقف بعد إنسحاب العثمانيين من تلك المناطق .

ونتيجة لهذا نجد أن عدداً من الكتابات والنقوش على المساجد والمدارس كتب باللغة العربية ، وكذلك نجد عدداً كبيراً من وثائق الشريعة الإسلامية ، كوثائق الزواج والوصية والوكالة والعتق وكثيراً من وثائق البيع والشراء والشهادات الدراسية . وأهم هذه الوثائق وثائق الأوقاف ، وكان يحررها القضاة والمشتغلون بالإفتاء ، ومنهم عدد كبير من أبناء يوغوسلافيا فى ذلك الحين .

ـ هل يمكن أن تعطينا مثلا لهذه الوثائق ، وبخاصة تلك التى كان يحررها أبناء يوغوسلافيا ؟ .

– نعم . ولكى يرى القارئ مدى إلمام اليوغوسلاف بالعربية فى ذلك الحين نمثل له بالجزء الأول من إحدى الوثائق المكتوبة عام ١٤٩٣ ، وقد وجدت فى إحدى المدن الصغيرة ، ونص هذا الجزء كالآتى :

« بسم الله الرحمن الرحيم »

« الحمد لله الذى تفرد بإبداع المبدعات . وتوحد بتكوين المكونات وتآخت فى بيداء كبريائه عقول العقلاء ، وولهت فى بحار جلاله أفهام الراسخين من العلماء ، قد اعترفت بالعجز عن كمال معرفته الأولياء ،

وشاءت المحدثات بوجوب وجوده وامتناع العدم عليه والفناء . وفق خيار عباده لسلوك مسالك الخيرات ، ووعدهم بالمجازاة عليها يوم تبدل الأرض غير الأرض والسموات غير السموات ، والصلاة والسلام على رسوله ونبيه محمد صاحب الآيات والمعجزات الشفيع المشفع يوم المعرضات وعلى آله وأصحابه الذين واظبوا لله على آداء السنن والواجبات .

وبعد ، فإن الله تعالى خص خلص عباده بنظر عنايته وآواهم إلى كنف عصمته ورعايته ، وزينهم بزينة العقل الراسخ ، وحلاهم بحلية الشرع الناسخ ، وجلا بكحل الهداية عيون بصائرهم ، ونور بنور الهدى ضمائر سرائرهم ، ووفقهم ليتقربوا بأنواع القرب والطاعات إلى مولاهم ، ويتزودوا بصرف أموالهم إلى الخيرات لأخراهم من أولاهم ، ومن جملة ما يجرى على هذا الأسلوب يجعل رضاء ربه غاية المطلوب ، المولى المعظم ، سلالة العلماء الفضل وخلاصة الفضلاء الكمل ، فخر المتأخرين ذخر المتبحرين سنان الملة والدين مولانا يوسف حلبى ابن المرحوم العالم العامل بدر الدين مولانا محمود القاضى أدام الله عمره وعمر أخلاقه . . »

والواقع أن الحج كان ولا يزال أحد وجوه الاتصال الهامة بين مسلمى يوغوسلافيا والعالم العربى . . بالإضافة إلى تولى عدد كبير من أبناء يوغوسلافيا مناصب عالية فى مختلف البلاد العربية ، كالولاية والقضاء ، والقيادة وكذلك ما يقوم به الأزهر من دور إزاء مسلمى بلادنا فقد تخرج فيه عدد كبير من أبناء وطننا .

* وما حال المسلمين اليوم فى يوغوسلافيا . وكم عددهم ؟

– يبلغ عدد المسلمين فى يوغوسلافيا نحو مليونين ، ولهم نفس الحقوق والواجبات التى لبقية المواطنين . ويحتل عدد منهم مناصب عالية فى جميع أوجه الحياة ، فمنهم الوزراء والمديرون وأساتذة الجامعة والشعراء والأدباء . وأذكر على سبيل المثال ميشا (أى محمد) سليموفيتش ، أحد مسلمى البوسنة ، الذى يشغل منصب رئيس اتحاد الأدباء اليوغوسلاف . وإسكندر كولينوفيتش وعزت سرايليتش ، وهما من أبرز الشعراء .

والدين فى يوغوسلافيا منفصل عن الدولة ، مما يعنى أن التعليم الدينى لا يوجد فى أية مدرسة حكومية ، ولكن هناك منظمات دينية إسلامية كمجلس العلماء الذى يختص بشئون الدين والتربية الدينية ونشر الكتب الدينية ، ورعاية رجال الدين ، كما أن لرجال الدين فى جميع الطوائف الدينية حق الضمان الصحى والمعاشى كغيرهم من موظفى الدولة والمواطنين .

ويوغوسلافيا بلد متعدد الأديان والقوميات ، الأمر الذى استغله بعض رجال الدين والمحتلون وعملاؤهم خلال الحرب الثانية فى إثارة القلاقل والفتن بين المواطنين ، أما بعد الحرب فقد بذلت جهود جبارة فى توطيد دعائم الإخاء والوحدة بين جميع الشعوب والقوميات والطوائف الدينية ، وأصبح الجميع يتمتعون بنعم الاشتراكية ويسعون وراء بنائها والاستفادة من ثمارها بطريق المساواة والعدل . وقد أدى هذا إلى تقوية الكيان الداخلى وإلى الوحدة السياسية . ومن ثمة إلى الانتصار على محاولات الضغط والتدخل الأجنبيين .

* نعود إلى اهتمامكم بالمخطوطات العربية فى يوغوسلافيا فنسأل : ما قيمتها وما عددها ؟

– لقد ذكرنا أن تأسيس المدارس العربية فى يوغوسلافيا بدأ منذ نهاية القرن الرابع عشر ، وفى الوقت نفسه بدأ تأسيس المكتبات التى كان معظم كتبها باللغة العربية . وأذكر على سبيل المثال أن أحد الغزاة الأتراك ويدعى عيسى بك أسس مدرسة كبيرة فى سكوبيه فى منتصف القرن الخامس عشر كما أسس مكتبة كبيرة كانت تضم حال تأسيسها أكثر من ٣٥٠ مجلداً فى القراءة والتفسير والحديث والكلام والفقه والنحو والأدب والمعاجم والطب ، أو بتعبير أصح كانت تضم كتباً فى جميع فروع العلوم والفنون التى كانت تدرس آنذاك فى العالم العربى والإسلامى . ولكن عدداً كبيراً من هذه الكتب هلك بسبب الحروب العديدة والهجرات والجهل . ومع ذلك فيوجد حتى اليوم نحو ١٥٠٠٠ مخطوط عربى ، أغلبها فى منطقة البوسنة ، وتضمها كثير من المكتبات ودور المحفوظات ، كما يوجد عدد منها فى حوزة رجال الدين والشيوخ .

ومن الصعب أن نقدر قيمة هذه المخطوطات ، نظراً لعدم وجود الفهارس ولكن بناء على بحوثى الخاصة ، وبناء على الجزء الأول لفهرس مكتبة غازى خسروبك فى سراييفو الذى صدر عام ١٩٦٤ ، نستطيع أن نقول إن هناك مخطوطات نادرة وقيمة لا يوجد بعضها فى أى فهرس عربى أو أوربى .

وللمكتبات اليوغوسلافية قيمة خاصة فى هذا المجال ، لأنها تضم عدداً كبيراً من مؤلفات أبناء يوغوسلافيا الذين ألفوا آثارهم باللغة العربية . تلك الآثار التى تدل على مدى انتشار الثقافة والحضارة العربية فى تلك المناطق البعيدة عن العالم العربى . ومن الطريف أنه يوجد بإحدى المكتبات

الجامعية فى بلغراد عدد من مؤلفات أحد المصريين ، وهو محمد نور العربى الطنطاوى مؤسس تكايا الطريقة الملامية فى بعض مدن يوغوسلافيا . وقد ألف عدداً من الرسائل الصوفية معظمها فى شرح مؤلفات الفيلسوف محيي الدين بن عربى .

* هل يوجد أدب يوغوسلافى مكتوب بالعربية ، بناء على ما تقدم ؟

– إذا أخذنا بعين الاعتبار كل ما ذكرناه حتى الآن ، لا تضحت حقيقة وجود كثير من المؤلفات التى كتبها أبناء يوغوسلافيا باللغة العربية . كما أن عدداً من هؤلاء الأدباء درسوا فى مدارس يوغوسلافيا ، أما القسم الأكبر فقد درس فى إسطنبول والأزهر . وأكبر قسم من هذه المؤلفات العربية فى الفقه . ولكننا نجد أيضاً ما يماثلها فى الشعر والأدب والمناظرة ، وحتى فى علم العروض . ولقد اشتهر بعضها فى العالم الإسلامى كله وطبعت آثار أكثر من كاتب يوغوسلافى استخدم العربية ، مثل مؤلفات على دده فى التاريخ وكتابى على فهمى وأحدهما فى شعر أصحاب رسول الله ، والآخر بعنوان « طلبة الطالب فى شرح قصيدة على بن أبى طالب » ولقد استطاع دارس مصرى هو الدكتور كامل البوهى أن يدرس هذا الأدب دراسة عميقة وأن ينال فيه درجة الدكتوراه من جامعة بلغراد فى موضوع « مؤلفات أدباء اليوغوسلاف باللغة العربية » .

* أرى فى يوغوسلافيا ترابطاً وتقارباً بينها وبين الشرق المتحدث باللغة العربية بصفة خاصة فكيف تعللون هذا ؟

– لا شك أن هناك ترابطاً كبيراً بين الشعوب اليوغوسلافية والشعب العربى . ويجب ألا ننسى أن أغلبية الشعوب اليوغوسلافية عاشت

خمسمائة سنة تقريباً تحت سيطرة دولة إسلامية كما نعرف . وهى سيطرة تركت آثاراً كبيرة فى الحياة المادية والروحية . ولا نزال نجد كثيراً من الكلمات العربية فى اللغة الصربية . وكذلك نجد تأثيرات فى الفولكلور والفن المعمارى . كما تعرف جميع الشعوب اليوغوسلافية الكثير عن الإسلام والعرب . وهناك عنصر من أهم عناصر الترابط الحديث تمثله الصداقة الصميمة بين بلدينا . التى قام بوضع أساسها الرئيسان عبد الناصر وتيتو . تلك الصداقة التى يجب تعميقها وتوسيعها فى جميع النواحى ، وبخاصة الثقافة ، عن طريق تبادل الكتابة والترجمة مثلاً . فأنا أعتقد أن العلاقات السياسية والاقتصادية بين بلدينا تسبق العلاقات الثقافية وتقدمها .

* ما حال حركة الاستشراق فى يوغوسلافيا . وما تاريخها ، وما آثارها ؟

– بالرغم من أن اللغات العربية والتركية والفارسية كانت منتشرة فى يوغوسلافيا على مر القرون الماضية فإن الاستشراق بالمعنى الأوربى للكلمة ليست له تقاليد كبيرة ، ومع ذلك فقد بذل المستشرقون اليوغوسلاف جهوداً جبارة فى رفع مستوى الدراسات الشرقية إلى المستوى الأوربى .

ويوجد فى سراييفو معهد للدراسات الشرقية ، لكن الدراسات التركية أو العثمانية تمثل الدرجة الأولى به ، نظراً لأن أغلبية المصادر التاريخية المتعلقة بتاريخ شعوب يوغوسلافيا فى خلال القرون الوسطى كتبت باللغة التركية . أما فيما يختص بالدراسات العربية . فالجدير بالذكر أنها تتوجه لدراسة الحضارة العربية فى يوغوسلافيا من ناحية

وإلى ترجمة ودراسة الآثار الأدبية العربية من ناحية أخرى . ومن هذه الدراسات نذكر فهرس المخطوطات العربية والفارسية والتركية فى مكتبة خسروبك فى سراييفو وقد ألفه قاسم دوبراتشا وكذلك الوثائق العربية فى دار المحفوظات فى مدينة دوبروفنيك وهى والوثائق التى أرسلت إلى جمهورية دوبروفنيك فى القرنين السابع عشر والثامن عشر من المغرب والجزائر وطرابلس الغرب ومصر . وقد قام بإعداد ونشر وترجمة هذه الوثائق الأستاذ بسيم كوركوت الذى سبق أن درس بالأزهر ، وكذلك هناك دراسات توفيق حقيفيتش عن آثار اللغة العربية فى اللغة الصربية الكرواتية ، ووثائق الأوراق العربية التى يعود تاريخها إلى القرن الخامس عشر وقد قمت أنا بنشرها وترجمتها والتعليق عليها ، بالإضافة إلى جهود الدكتور حازم شعبا نوفيتش وفهيم بايراكتاريفيتش والدكتور شاكر سيكريتش .

* ما الذى ترجم من الآثار العربية فى يوغوسلافيا بلغاتها وما مدى إقبال القراء عليها ؟

– برغم أن هناك اهتماماً بالغاً بين القراء اليوغوسلاف بالأدب العربى فلم تتم ترجمة الكثير من آثاره . وكما هى الحال فى أوربا كلها نجد أن المكانة الأولى فى الترجمة تحتلها « ألف ليلة وليلة » التى ترجمت عن اللغتين الروسية والفرنسية وترجم جزء واحد منها عن العربية مباشرة ، وقد قام بترجمته فهيم سياهو وبسيم كوركت ، كما ترجمت عن الفرنسية مجموعة قصص لمحمود تيمور تحت عنوان « زهرة فى المرقص » وكذلك « يوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم التى ترجمت عن الفرنسية أيضاً .

ومن الكتب العربية المترجمة التي نالت إقبالاً كبيراً لدى القراء والنقاد نجد « طوق الحمامة فى الألف والآلاف » لابن حزم الأندلسى وقد قمت بنفسى بترجمة مجموعة من قصص محمود تيمور إلى اللغة المقدونية وهى إحدى اللغات اليوغوسلافية الثلاث ، وأنتهز هذه المناسبة فأعبر عن جزيل شكرى للأستاذ تيمور الذى أرسل إلى أكبر جزء من قصصه .

أما الشعر فلم يهتم بترجمته أحد سواى تقريباً . ومعظم ما ترجمته ونشرته فى صحفنا ومجلاتنا من الشعر الحديث . وأذكر من الشعراء العرب المعاصرين الذين ترجمت أشعارهم : محمود حسن إسماعيل ، كمال نشأت ، إيليا أبو ماضى ، عبد الوهاب البياتى ، نازك الملائكة ، أدونيس ، نزار قبانى ، سليمان العيسى ، أبو القاسم الشابى ، محمد الفيتورى ، تاج السر الحسن ، محيي الدين فارس ، بلند الحيدرى ، فدوى طوقان ، هارون هاشم رشيد ، وغيرهم . ويبلغ عدد القصائد التى ترجمتها ٤٠ قصيدة .

وقد أعددت العدة لترجمة منتخب من الشعر العربى ومجموعة من القصص المصرية القصيرة . والحقيقة أننا – نحن المستشرقين – لسنا راضين بهذا العدد المحدود من الترجمات العربية عن لغات وسيطة كالفرنسية أو الروسية . وسنحاول فى المستقبل القريب أن نتلافى هذا النقص وبخاصة بعد أن تأسست جمعية المستشرقين اليوغوسلاف فى أكتوبر ١٩٦٤ .

* ما رأيك إذن فى الأدب العربى المعاصر ؟

– إن المستشرقين وأساتذة الجامعات فى أوربا بل فى العالم العربى يوجهون بحوثهم للماضى أكثر مما يوجهونها للحاضر . وفى الجامعات على اختلافها لا يدرس الأدب المعاصر برغم أن الطلبة يهتمون بالحاضر أكثر

من اهتمامهم بالماضى . ولكى يستطيع المرء أن يتابع ما يحدث فى أدب بلد فلابد أن يكون لديه جميع ألوان الإنتاج الأدبى لهذا الأدب ، ونحن فى بلغراد ليس لدينا ما يكفى من الإنتاج الأدبى العربى . ولهذا أخشى أن يكون حكمى على الأدب العربى المعاصر متعسفاً غير دقيق ، وعلى أية حال أستطيع أن أقول بأن الشعر قد أخذ يتحرر من قيود التقليد وبدأ يعالج قضايا إنسانية . وليس من الغريب أن عبد الوهاب البياتى لم يترجم إلى جميع لغات البلدان الشرقية فحسب ، بل وإلى اللغات الفرنسية والإيطالية واليوغوسلافية . لأن شعره قريب جداً من الذوق الأوربى . كذلك لأنه يعالج المشاكل الإنسانية العامة التى يحسها الناس فى كافة أنحاء العالم وهذه المشاكل والموضوعات لا يمكن التعبير عنها عن طريق الأشكال الشعرية التقليدية .

ويخيل إلىّ أن قضية الشكل قضية ثانوية لأنه على الناقد والقارئ أن يطلب الشعر الحقيقى بغض النظر عن شكله ، فنحن نجد شعراً رديئاً فى الشكل التقليدى كما نجد شعراً أردأ فى الشكل الحر . والأمر أولاً وأخيراً يتعلق بشخصية الشاعر وإلهامه وطاقته الشعرية وتجربته الإنسانية فمحمود حسن إسماعيل مثلاً لا يدخل فى الشعر التقليدى ولا فى الشعر الحر ، لأن له أسلوباً خاصاً فى التعبير ، وفى رأيى أن ديوانه الأخير الذى قرأته هنا فى القاهرة هو من أحسن ما أنتج فى الفترة الأخيرة من الشعر .

وتنطبق هذه الملحوظة على القصة الطويلة وروايات نجيب محفوظ . فاللص والكلاب والطريق ، اللتان قرأتهما أخيراً أعتبرهما عربيتين من ناحية اللغة والمكان . أما من ناحية الموضوع وهو المتناقضات بين الفرد

والمجتمع – تلك المتناقضات التى توجد فى أى مجتمع مهما كان شكله أو نظامه – فهما روايتان إنسانيتان . وكل أدب قومى فى رأيى ينبغى أن يحاول التفاعل مع الأدب العالمى وأن يصبح جزءاً لا يتجزأ منه .

أما القصة القصيرة التى شق طريقها بكل نجاح الأستاذ محمود تيمور ، فإن مستواها قد ارتفع برغم حداثتها . وكل هذا يدل دلالة واضحة على أن الآداب العربية تتطور وتزدهر مسايرة للتطور الاقتصادى والثقافى .

وأحب أن أشير إلى قضية هامة تحتاج إلى حل ، وهى قضية تسويق الكتاب فى العالم العربى كافة ، وتنسيق مشروعات الطبع والنشر بين جميع البلدان العربية ، وأقترح أن تطبع كتب الأدباء المعاصرين وكتب التراث فى عشرة آلاف نسخة على الأقل ، أضف إلى هذا قضية تعريف الوطن العربى بأدب كل قطر من أقطاره . ذلك لأننى لاحظت مثلاً أن إنتاج بعض الأدباء المغاربة مثل مسرحية « السد » أو قصص بن جلون غير معروفة هنا فى مصر ، ومن هنا يكون على الصحف والمجلات العربية أن تلعب دوراً هاماً فى هذا السبيل .

* تواجهنا اليوم – ونحن نرسى دعائم نهضة أدبية وفنية كبيرة – مشكلة الازدواج اللغوى ، لكننا نعرف أن يوغوسلافيا تعانى من مشكلة تعدد اللغات فكيف حل الأدباء اليوغوسلاف هذه المشكلة وهل تعانون أيضاً من الازدواج ؟

– لاشك أن تعدد اللغات يمثل مشكلة فى جميع أوجه الحياة ، ولكن التجربة اليوغوسلافية خلال العشرين السنة الأخيرة أثبتت إمكانية التغلب على أية مشكلة بشرط أن توجد قيادة حكيمة وإرادة قوية للشعب .

ولنأخذ مثلاً انعكاس تعدد اللغات على الأدب . فكل شعب حتى أدباء مختلف الأقليات القومية ، يكتبون بلغاتهم الخاصة . ولكن الجميع يجيدون اللغة الصربية – الكرواتية ، وهى اللغة الرسمية للبلاد . وفى الوقت نفسه تتم ترجمة آثار كل لغة إلى اللغات الأخرى المحلية . ذلك لأن محاولة إجبار شعب ما على أن يدرس وأن يتكلم بلغة غير لغة أمه لا تؤدى إلى أية نتيجة . أما إذا أراد الأديب أن يكتب بلغة غير لغته فلا حق لأحد أن يمنعه . فلغة أمى مثلاً هى الألبانية وقد كتبت كثيراً من المقالات والدراسات بها كما ترجمت كتابين إليها ، ولكنى أحاول منذ عشر سنوات أن أكتب باللغة الصربية – الكرواتية حتى أزيد عدد قرائى .

ولابد من أن أشير هنا إلى أن الفرق بين الفصحى والعامية يكاد لا يوجد فى أية لغة من اللغات اليوغوسلافية . ويعود الفضل فى ذلك إلى فتوة اللغات الفصيحة اليوغوسلافية ، إذ يرجع تاريخ اللغة الفصحى الصربية – الكرواتية إلى مائة وثلاثين سنة تقريباً ، أما اللغة المقدونية فعمرها لا يتجاوز عشرين سنة نظراً لأن الشعب المقدونى كان محرماً عليه قبل الحرب الثانية أن يستخدم لغته فى المدارس أو فى الكتابة ، كما يرجع ذلك إلى أن هذه اللغات نشأت فى الأصل من إحدى اللهجات الشعبية ونمت وارتفعت إلى درجة اللغة الفصحى .

ومن الواضح أن محاولة مقارنة وضع اللغات اليوغوسلافية الفصحى باللغة العربية إنما هى محاولة غير ممكنة وغير صحيحة فى آن واحد ، لأن العربية الفصحى لها تقاليد عمرها نحو ١٥٠٠ سنة ، وتراث علمى وأدبى ضخم ومصطلحات مقررة تتيح التعبير عن كافة مشاعر الإنسان ،

أضف إلى هذا أنها من أهم العناصر التى تربط بين جميع العرب وبخاصة فى الوقت الحاضر الذى ينبئ بوحدات اقتصادية وسياسية كبيرة .

واللغة العربية الفصحى لغة عالمية ، أما إذا أخذنا لهجة شعبية وارتفعنا بها إلى مستوى اللغة الفصحى ، فإنها ستصبح لغة إقليمية . وينبغى ألا ننسى أنه لا يوجد فى العالم لغة أدبية تتوافق مع لغة الشعب تماماً لأن كل لهجة تستخدم فى الكتابة تصبح بمرور الوقت لغة مصطنعة بدرجة ما لا تلبث أن تختلف عن حالتها الأولى . ولذلك فإنى أرى أن مناقشة موضوع اللغة ينبغى أن ينصرف قبل كل شىء إلى مناقشة التعليم ورفع المستوى الثقافى للمواطنين وتدريس الفصحى فى المدارس وضرورة معرفة الأدباء بها واستعمالهم لها استعمالاً صحيحاً حيًّا ، لأنهم هم الذين يخلقون اللغة .

ويخيل إلى أن البون بين الفصحى والعامية أقل الآن مما كان عليه قبل مائة سنة . إذ تؤثر كل منهما فى الأخرى وتزدادان اقتراباً .

ولقد سمعت الكثيرين من الأوربيين يزعمون أن على العرب اتخاذ الأبجدية اللاتينية السهلة إذا أرادوا أن يتقدموا بدعوى صعوبة الأبجدية العربية . وهذا خطأ فادح ، لأن الأبجدية العربية الفصحى تتلاءم تماماً مع طبيعة الأصوات العربية . ومما لا شك فيه أن الأبجدية اليابانية أصعب بكثير من الأبجدية العربية ، ومع ذلك لا يوجد فى اليابان أمى واحد .

* لكن ، هل تكتب المسرحيات فى بلادكم بالفصحى أو باللهجات الشعبية ، ولماذا ؟

– لقد قلت إن الفرق بين العامية والفصحى غير موجود تقريباً . ولكن مؤلف المسرحيات وبخاصة الكوميديا التى تتأسس على الفكاهة

يستفيد كثيراً من اللهجات الشعبية ولغة الشوارع ، أما فى التراجيديا والدراما والمسرحيات العصرية التى تعالج قضايا إنسانية ونفسية عميقة وكذلك القضايا الميتافيزيقية أو اللامعقول ، فإن اللغة المستعملة هى الفصحى الصافية ، وكذلك تتم عملية ترجمة المسرحيات بالفصحى تماماً .

أما فى الكوميديا – كما قلت – وبخاصة فى الحوار فإن المؤلف يستخدم مختلف اللهجات للحصول على الوصف الأدق لشخصياته لأننا لا نعرف الشخصيات أحياناً سواء فى مهنتها أو فى ثقافتها أو فى موطنها إلا عن طريق اللغة الخاصة بهذه الشخصية أو تلك .

والواقع أن السؤال الذى يطرح عند مناقشة الآداب والفنون بصيغة :

« هل يجب أن تنزل الآداب والفنون إلى مستوى الشعب ، أو يجب أن تبذل الجهود لرفع المستوى الثقافى للشعب حتى يصل إلى مستوى هذه الآداب والفنون ؟ »

هذا السؤال نفسه ينبغى أن يطرح عند مناقشة قضية اللغة ، ويبدو أن خير الأمور أوسطها .

* ما الوسائل التى ترونها لتدعيم الصلات الثقافية بيننا وبين يوغوسلافيا ؟

– توجد بين بلدينا معاهدة ثقافية تنص على موضوعات عديدة كلها لازمة ومفيدة فى توسيع العلاقات الثقافية ودعمها . لكن المعاهدات لا تفيد شيئاً بالنسبة لتعريف اليوغوسلاف بالحضارة العربية ، هذا التعريف الذى يجب أن تتولاه الدراسات والترجمات . وكل ما ترجمناه وكتبناه مثلاً فى يوغوسلافيا لم تنص عليه أية معاهدة .

فأنا مثلا كتبت دراسة عن محمود تيمور والقصة العربية القصيرة ،

وأخرى عن الشعر العربي المعاصر مما لم تنص عليه المعاهدات التى لم تساعدنا فى الحصول على كتاب واحد من الأدب العربى المعاصر . ولذلك أعتقد أن المقابلات الشخصية والزيارات المتبادلة للمتخصصين (وأشدد هنا على كلمة المتخصصين) لها أهمية كبرى .

وأذكر على سبيل المثال أن زيارتى هذه التى قمت بها بفضل وزارة العلاقات الثقافية الخارجية ستفيدنى أيما فائدة . فقد التقيت بأدباء وعلماء عديدين ، وزرت الجامعات والمعاهد العلمية ، وحصلت على كتب قيمة كنت أحلم بالحصول عليها منذ سنوات كالروايات ومجموعات القصص والدواوين ومنشورات التراث العربى وكتب التاريخ والنقد الأدبيين ، ومن الغريب أنه لم يكن عندى أية رواية لنجيب محفوظ مثلاً ولم أستطع أن أختار خمس عشرة قصة لترجمتها ولا قصائد الشعراء لأترجم منها منتخباً . كل ما ترجمته من الشعر حصلت عليه عن طريق بعض الأصدقاء والطلاب العرب فى بلغراد .

* بما أنك زرت الجامعات والمعاهد العلمية عندنا فهل لاحظت فرقاً فى البحوث العلمية وبخاصة فيما يتعلق بالآداب والتاريخ ؟

— لاحظت فوارق ملموسة ، أهمها أن البحوث هنا ترتبط بالباحث أو الدارس وبجهوده الشخصية . أما البحوث فى يوغوسلافيا فهى تجرى أولاً فى المعاهد العلمية ، أعنى معاهد البحوث ، لا معاهد التدريس ، والواقع أنه يوجد لديكم آثار علمية قيمة مما يدل على الاستعداد العلمى لمختلف الباحثين ولكن نتائجهم تتحسن أكثر لو أن بحوثهم جرت عن طريق المعاهد المتخصصة ، التى تقوم باختيار الموضوعات الهامة وتنسيق

العمل بين مختلف المعاهد والباحثين وتدريب الشباب من الباحثين على أصول البحث العلمي . فمثلاً نجد أن العالم فى الأدب والتاريخ لا يضيع وقته فى تجميع المعلومات والوثائق والمصادر . ولكنه يلجأ إلى المعهد المختص ويستعين بجهود أفراده الذين يقومون بهذه الأعمال التمهيدية ، مما يعنى توفير ٥٠ ٪ من الوقت ، وهكذا ، ذلك لأن الشهادة شيء والعمل العلمى شيء آخر تماماً .

* هل هذا يعنى أن كل معهد علمى يشبه مؤسسة من المؤسسات الاشتراكية الأخرى ؟

— بالضبط . . والمعهد فى يوغوسلافيا له مشروع سنوات خمس ، ولكل شخص يعمل به مشروع علمى خاص بجانب المشروع العام للمعهد ، وبإمكان المعاهد أن تقوم بتنفيذ مشاريع علمية ضخمة لا يستطيع الباحث وحده أن يقوم بها . وأذكر مثلاً أن فى يوغوسلافيا بضعة معاهد للبحوث التاريخية والأدبية بالرغم من أن تاريخ الأدب اليوغوسلافى لا يتجاوز ١٥٠ سنة .

وقد لاحظت لديكم أيضاً عدم وجود معاهد لدراسة مختلف عهود التاريخ وبخاصة العهد العثمانى ، فى حين أننا فى يوغوسلافيا ندرس هذه الفترة بعناية فى معاهد التاريخ .

روبرت لويل

و

إليزابث هاردويك

نزلت السيدة الرقيقة عن المنصة بعد ساعة حاضرتنا فيها عن الرواية الأمريكية ، وعندئذ نهض من الصف الأمامي رجل طويل القامة أرق منها وتوجه ناحيتها وصافحها ، ثم طبع على جبينها قبلة حارة كأنما لم يرها منذ حين .

وسألني الجالس إلى جوارى :

– من يكون هذا الرجل؟

قلت وأنا أستعيد الصورة الرقيقة السابقة التى تصلح صورة فى قصيدة عن الزواج السعيد .

– لعله الشاعر الزائر .

وسرعان ما صدق حدسى بعد برهة حين قدمتنى إليه أستاذة أمريكية من أساتذة قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بالجامعة الأمريكية . . التى دعته مع زوجته لقضاء أسبوعين فى جمهورية مصر العربية . فقد كان الرجل الطويل الرقيق هو نفسه روبرت لويل Robert Lowell أشهر

شعراء أمريكا بعد الحرب الثانية . وكانت السيدة الرقيقة التى بدا المشيب يتسلل إلى رأسها هى نفسها إليزابيث هاردويك الروائية والناقدة والزوجة الثانية فى حياته .

أفهمته أننى أريد أن أجرى معه حديثاً فرحب على الفور وأخذنى من يدى بعيداً عن حفل الشاى الذى أقيم له والمدعوين الذين جاءوا لرؤيته ، وجلسنا فى زاوية من قاعة المحاضرات نتحدث نحو ثلث ساعة أحسست فى عيون القائمين على الحفل من أساتذة الجامعة ضيقاً بى ، فكيف أقتنص منهم ضيفهم وأختلى به ، بعيداً عنهم هكذا ببساطة ؟ ! وطلبت منه أن نستأنف حديثنا فى اليوم التالى ، فرحب على الفور مرة أخرى وحدد اللقاء بغرفته بفندق هيلتون .

لكن من هوروبرت لويل ؟ وما مكانته فى شعر بلاده ؟

أحسب أن الإجابة على هذين السؤالين واجبة قبل أن نقدمه محدثاً عذب الحديث رقيق العبارة . . وأحسب أيضاً أن المجال لا يتسع لأكثر من عجالة مركزة كفيلة بمحو علامتى الاستفهام السابقتين ، وقد اعتمدت فى هذه العجالة على عدد من المصادر أهمها المجلد الضخم الذى أصدرته دار فابر وفابر الإنجليزية عام ١٩٦٤ عن الأدب الأمريكى . وألفه جيوفرى مور أستاذ الأدب الأمريكى بجامعة « هـل » Hull الإنجليزية وكذلك « ديوان الشعر الأمريكى الحديث » الذى أصدرته سلسلة بنجوين وأشرف على إعداده وتقديمه مور نفسه .

والحق أن تاريخ الشعر الأمريكى قبل هذا القرن يكشف عن حقيقة هامة ، وهى أن محاولات الشعراء فى القرون الماضية حتى فى أعلى

مستوياتها التى شهدها القرن الماضى ، لم تكن تختلف كثيراً عن محاولات أقرانهم فى القارة الأوربية وبخاصة فى إنجلترا التى تتلمذ الكثيرون منهم على شعرائها . ولقد جاء على الشعر الأمريكى زمن فى مطلع القرن الماضى كان فيه شعر مناسبات يحفل بالصنعة والتصنع ، كأن ينظم فى تدشين جسر أو فى مقدم الربيع أو فى بطاقات المعايدة ، وغير ذلك من أغراض ضحلة تشبه أغراض الشعر العربى فى عصور انحطاطه . ومع ذلك ظهر على مدار القرن الماضى عدد من الشعراء نجحوا إلى حد كبير فى إعادة الجدية والسمو إلى شعر أمتهم . فقد جدد هنرى لونجفلو (١٨٠٧ — ١٨٨٢) فى القوافى والأوزان ، وظل شاعراً برغم تعدد مجالات موهبته . ونجح إدجار ألن بو (١٨٠٩ — ١٨٤٩) فى طرق أبواب جديدة للشعر ، وساعدته براعته وموهبته الغريبة على التجديد فى الشكل . وفى النصف الثانى من القرن اشتهر والت ويتمان (١٨١٩ — ١٨٩٢) وأدخل على الشعر مضامين وأشكالا جديدة لعل أهمها ، كما نعرف براعته فى قصيدة النثر

كما اشتهر جيمس رسل لويل (١٨١٩ — ١٨٩١) الذى وصفه معاصره بأنه أحسن شاعر بعـــد لونجفلووبو ، وكان بدوره متعدد المواهب ، ويرجع إليه الفضل فى تأسيس مجلة أتلانتيك الشهرية التى مازالت تصدر إلى الآن منذ عام ١٨٥٧ ، غير أن هذا لا يعفى من القول بأنه لم يكن قبل القرن العشرين ثمة ما يمكن وصفه فى مجال الأدب بأنه أمريكى قلباً وقالباً . . ويرجع ذلك إلى أن شعراء وكتاب القرون الماضية لم يكونوا يختلفون كثيراً كما قال ع

الشعراء والكتاب والإنجليز سواء فى الموضوعات التى يطرقونها أو فى الأساليب التى يتبعونها .

أما فى القرن العشرين فقد بدأت أمريكا تتعرف على شخصيتها فى نواح كثيرة كان منها الأدب والشعر بالطبع ، وبدأ الشعراء بدورهم يتخلصون من عبودية الخضوع للموضوعات والأشكال التقليدية الموروثة . فقد حدثت فى الشعر الأمريكى إبان الحرب الأولى ثورة أحدثت برغم ضيق نطاقها تغييراً فى الذوق العام . ذلك أن الشاعر إدوين أرلنجتون روبنصون نشر عام ١٩١٦ ديواناً من الشعر بعنوان « الإنسان فى مواجهة السماء » اعتبره النقاد فتحاً جديداً بما ألح عليه من استجابة لروح العصور ومحاولته خلق أسلوب يتمشى مع الواقع الأمريكى ويستند إلى لغة الكلام . غير أن هذا الديوان لم يحظ بالنجاح الذى حظيت به أعمال شاعر آخر هو روبرت فروست الذى قيل عنه إنه امتلك ناصية التعبير عن الصوت الأمريكى . وقبل ذلك بأربع سنوات أى فى عام ١٩١٢ تأسست مجلة « شعر » التى نجحت إلى حد كبير فى تحقيق التغيير المنشود فى الذوق العام ، فقد أفسحت صفحاتها للشعراء الشبان وعلى رأسهم إدجار لى ماسترز واليوت وباوند ووالاس ستيفنز وماريان موروهارت كرين .

ولعل أحداً لم يؤثر فى مجرى الشعر الأمريكى الحديث قدر ما أثر باوند وإليوت ، هذان المجددان العظيمان اللذان قادا حركة التجديد باقتدار وبراعة ، فقد تميز الأول بجدة رأيه ومساعدته لزملائه ، وتميز الثانى بكثافة اهتمامه بدقة اللغة وصفائها برغم أنهما لم يلبثا أن شدا الرحال نهائيًّا إلى خارج أمريكا كما هو معروف .

وبعد رحيل باوند وإليوت بقى بعدهما شاعر آخر ذو أهمية هو ويليام كارلوس ويليامز الذى لم يشتهر كثيراً خارج بلده بسبب إلحاحه على عرض الموضوعات المحلية كما فعل ويتمان . فقد كان شعاره «لا توجد الأفكار إلا فى الأشياء» ولم يكن هذا الشاعر يميل إلى أسلوب باوند وإليوت قدر ما كان يؤمن بضرورة استيحاء الحياة اليومية لمواطنيه وإنزال ربة الشعر – كما فعل ويتمان – إلى السوق والشارع . ومع هذا كان ويليامز صديقاً لباوند ساهم معه فى تشكيل مبادئ مدرسة التصويريين Imagists التى تزعمتها الشاعرة المقلة إمى لويل فى مطلع هذا القرن .

وتنحصر مبادئ هذه المدرسة التصويرية فى خمسة أسس :

– استخدام اللغة العادية ونبذ التنميق والزخارف اللفظية .

– خلق أوزان جديدة تعبر عن القرن العشرين ، وقد تمثل ذلك فى أسلوب الشعر الحر .

– الحرية المطلقة فى اختيار الموضوعات . فقد لاحظ باوند أن الموضوعات التى تناولها نحو ٩ ملايين شاعر (!) لم تخرج عن خمسة هى : الربيع ، الحب ، الحرب ، الرحلات ، أحلام الشباب !

– تقديم سلسلة من الصور الملموسة التى تنحو نحو الخاص دون العام .

– التركيز والاقتصاد فى اللفظ والعبارة .

وترجع أهمية البيان التصويرى الذى أصدرته المدرسة إلى أنه يصف بطريقة لا وسط فيها الدواء الناجع لأمراض القصيدة الرومانتيكية ،

وأنه أتاح للمواهب الطموحة فى العقد الثانى من هذا القرن فرصة هائلة للتعبير عن عصرهم وذواتهم .

وفى عام ١٩٢٣ صدرت قصيدة « الأرض الخراب » لإليوت فأحدثت تأثيراً كبيراً على الشعراء الأمريكيين الناشئين . وتلاها فى العام التالى ظهور ديوان (الانسجام) للشاعر الأمريكى والاس ستيفنز ، فأحدث بدوره أثراً كبيراً ، نظراً لما أثاره من أسئلة أساسية عن الحياة والوجود ، ودورانه حول مشكلة الإيمان والنظام ، وكذلك طبيعة الواقع المدرك وعلاقته بالخيال الخلاق . وكان الرجل ذكيًّا موهوباً ومفكراً فيلسوفاً اتخذه بعض شعراء ما بعد الحرب الثانية نموذجاً ومثلاً أعلى لهم .

* * *

لقد كانت فترة ما بين الحربين إذن فترة خصبة ، أظهرت فى الوقت نفسه فريقاً آخر من الشعراء عرفوا باسم (الهروبيون) أو « الوقتيون » Fugitives وكانوا يميلون إلى الأشكال الموروثة ويحاولون مزج تجاربهم بالصور الريفية ، ومن بينهم جون كرو رانسوم وألن تيت ودونالد دافيد صن وروبرت بن وارين . .

كان هذا فى الغرب والوسط . . أما فى الشرق فقد ظهرت بواكير أعمال أ . أ كمنجز وارشيبالد ماكليش وهارت كرين . ولعل أول انطباع يخرج به المرء بعد سياحة فى شعر هؤلاء الثلاثة وغيرهم هو أنهم كانوا متفرقين متنوعى المشارب والأذواق بحيث لم يستطع أحد منهم أن يؤثر فى غيره كما أثر باوند وإليوت وستيفنز . وربما يكون أقربهم إلى التأثير هوكرين الذى تأثر بإليوت ثم دار فى فلك الانطباعية بدرجة جعلته يبدو من مدرسة

الرومانسية الجديدة ، وقد اشتهر ماكليش وتميز عن زملائه بمحاولته الكتابة بأسلوب جديد عن الحقائق المرة فى الحياة الأمريكية .

وبالإضافة إلى من ذكرنا من الشعراء يوجد عدد آخر أقل أهمية فى تاريخ الشعر الأمريكى المعاصر ، وهم : إلينوروبلى ، ماريان مور ، جون بيل بيشوب ، مارك فان دورن ، لويز بوجان ، ستيفن فنسنت بنت ، هوراس جريجورى ، ليونى أدامز ، أوجدن ناش . وأشهرهم ماريان وجون بيل وبنت .

أما بعد الحرب الثانية فقد لحق بالشعر الأمريكى طور آخر من التغيير فى المصطلح وأسلوب المعالجة والتفكير الشعريين . ذلك لأن شعراء هذه الحقبة ، استحدثوا نوعاً من الشعر يغلب عليه الطابع الميتافيزيقى الجديد ، وذا نغمة عالية من الثقافة جاء كرد فعل لشعر الثلاثينات الذى استمرأ لغة الكلام والأشكال المرسلة ، لكن هؤلاء الشعراء لم يفقدوا صلتهم بلغة الكلام وصورها ، بل أقاموا بينهم وبينها رباطاً قوياً أكسب لغتهم شاعرية جديدة . ومنهم جيل أكبر سناً ولد معظم أفراده قبيل الحرب الأولى مثل ريتشارد ابرهارت وتيودور روتيك ، وونفيلد سكوت وإليزابيث بيشوب وكارل شابيرو وروندال جاريل كما نجد بينهم عدداً آخر يضم جون فردريك نيمس وبيتر نيبربك وروبرت لويل وريتشارد ولبور ، وأشعارهم تكشف عن رشاقة فى الأسلوب وتماسك فى الفكر والنسيج الشعرى .

ولا شك أن أشهر أفراد الجيل الأصغر سناً هو روبرت لويل الذى اعتنق الكاثوليكية محتفظاً بميراث بيوريتانى . ونجد فى شعره تياراً خاصاً

يمثله فى أسى مضاعف : أسى أجداده وأسى ضميره . وشعره الباكر يذكرنا فى تمكنه وإشاراته الثقافية بعالم سلفه المشهور فى بوسطن جيمس رسل لويل .

* * *

ولد روبرت لويل فى بوسطن عام ١٩١٧ . وانحدر من نفس الأسرة التى أنجبت جيمس رسل لويل وإمى لويل . ودرس بهارفارد ثم بكلية كنيون التى يقوم فيها الآن بتدريس اللغة الإنجليزية وآدابها . وحين قامت الحرب رفض الانضمام إلى الجيش فحكم عليه بالسجن عاماً عقاباً على تهربه . وعمل عام ١٩٤٧ لمدة عام مستشاراً للشعر بمكتبة الكونجرس ، وتزوج مرتين .

بدأ يكتب الشعر فى سن السابعة عشرة وكانت تجاربه الأولى على حد تعبيره « تقليدية عليها مسحة من الرومانسية » لكنه ما لبث أن وجد طريقه متأثراً باليوت وباوند وستيفنز وفروست ، معجباً بميلتون وورد زورث وكولريدج وكيتس وهوبكنز وماتيوارنولد . ولروبرت لويل ستة دواوين هى :

* وطن التماثل ١٩٤٤
* قلعة اللوردويرى ١٩٤٦
* طواحين كافانو ١٩٥١
* دراسات الحياة ١٩٥٩
* نقول ١٩٦١ وكله مختارات قام بترجمتها

شعراً عن عدد من الشعراء الذين يعجب بهم مثل بودلير وفيون وريلكه وباسترناك .

* من أجل موتى الاتحاد ١٩٦٤

وله عدا هذا ترجمة لمسرحية فيدرا لراسين وأخرى لمسرحية أوريستيا لاسخيلوس كما أن له مسرحية من تأليفه عنوانها « المجد كله » All Glory وتدور حول الحياة الأمريكية فى القرن السادس عشر ، وقد مزج فيها بين الشعر والنثر واستمر عرضها نحو ثلاثة أشهر .

ويذكر جيوفرى مور أن ثمة تطوراً أصاب شعر لويل وبخاصة فى ديوانه الرابع الذى تحرر فيه من الأشكال الموروثة والمناقشات الفكرية وازداد ارتباطاً بتجاربه الشخصية التى يصور فيها العالم من خلال الخاص والشخصى . وهو يحاول دائماً التغلب على ما فى الشعر الحر من تلقائية وانطلاق عن طريق الإكثار من الجناس وتلوين الإيقاع أو الوزن ، وتلك براعة لا شك فيها . لكن ليس معنى هذا أنه يكتب ترجمة لحياته بالشعر ، وإنما هو يستخدم حياته كى يعرض موقفاً من المواقف ، وبالتالى تصدق عليه صفة الشاعر « الملتزم » .

ويضيف مور أن ديوانه « دراسات الحياة » وما تلاه من شعر وبخاصة قصيدته « من أجل موتى الاتحاد » يشير إلى خطوة هامة على طريق تطور المصطلح الشعرى فى القرن العشرين الذى سبق أن طوره باوندوإليوت . ولويل بعد هذا كله حائز على جائزة بوليترر فى الشعر وهى أعلى جائزة فى بلاده ، كما أنه كان موضوعاً لعدد من المؤلفات والدراسات أهمها كتاب هـ . ب ستابلز المسمى « روبرت لويل : السنوات العشرون الأولى » الذى صدر فى نيويورك عام ١٩٦٢ .

* * *

سألته ونحن نجلس فى شرفة غرفته بالطابق السادس من الفندق .

والقاهرة تبدو أمامنا بعمائرها ومآذنها وجبالها وقلعتها كلوحة جميلة أو قصيدة غنية بالصور والاستعارات .

* ما رأيك فى هذا المنظر ، ألم يوح لك بشىء ؟

ابتسم الرجل الرقيق ونظر إلى قلعة صلاح الدين وراح يسألنى عنها . ثم أجاب :

– القاهرة مدينة جميلة لا شك وقد أحببتها كثيراً ، كما أحببت بلدكم ، وربما عدت من زيارتى هذه بأكثر من قصيدة . . لقد زرت البرازيل منذ سنوات وأذكر أننى خرجت من زيارتى لها بقصيدة أعتز بها .

* وكيف تكتب الشعر إذن ، أقصد هل تتأثر مباشرة بما تقع عليه حواسك ؟

– أحياناً بالطبع ، وأحياناً أخرى ألتقط صورة فى الطريق أو عند قراءة كتاب أو ما أشبه ، وقد تخطر بذهنى عدة أبيات بأكملها ، ثم تنطلق الكلمات ويأخذ بعضها برقاب بعض إلى أن تتم القصيدة فى النهاية فأختار لها العنوان المناسب .

* أفهم من هذا أنك تؤمن بالإلهام ؟

– نعم . . إلى حد ما ، لكن الأساس هو أن أنفعل بشىء ويكون عندى استعداد للانفعال والتلقى ، ثم يتفاعل هذا وذاك فى محصلة التجارب والخبرات والثقافة ، فتخرج القصيدة أو الفكرة .

قلت للشاعر الذى قضى أكثر من خمسة عشر عاماً فى مهنة التدريس :

* قرأت منذ شهور مقالاً طريفاً نشرته صحيفة « ذى صينداى تايمز » الإنجليزية حاول فيه كاتبه الشاعر الإنجليزى الجديد فيليب هوبسباوم أن

يبحث عن أصلح مهنة يمكن أن يمتهنها الشاعر فى عصرنا ، باعتبار أن الشعر أصبح عملاً إضافياً لا يشغل أكثر من نصف اليوم ، وأنه لا يصلح مورداً وحيداً للرزق ، وراح يقارن بين أبرز مهنتين للشعراء الإنجليز والأمريكيين ، وهما الصحافة والتدريس ، لكنه خلص إلى أن التدريس هو أنسب مهنة للشاعر ، ودلل على رأيه هذا بأن أورد عدداً من أسماء الشعراء الأمريكيين المحدثين الذين يعملون فى التدريس وبخاصة بالمرحلة الجامعية ومن بينهم اسمك . . فما رأيك ؟

– من الصعب فى أمريكا أن يمتهن الشاعر الصحافة أو أن يعتمد عليها كمصدر أوحد للعيش . ومن ثم فمعظم الشعراء يمتهنون التدريس ويجدون فيه صلاحية وراحة أكثر مما توفره لهم الصحافة ، وهناك بالطبع من يمتهن مهناً أخرى كالطب والأعمال التجارية ، ولكن عدد هؤلاء قليل بالنسبة للمشتغلين بالتدريس . وأنا شخصياً أجد فى التدريس راحة كبيرة ، ربما لأننى لا أحاضر وإنما أقوم بالتدريس فى فصول صغيرة محدودة العدد ، كما أننى أعتبر عملى هذا مصدر إنعاش لى ومتعة فى الوقت نفسه ، أما الصحافة فأنا أتعامل معها فى حدود كتابة مقالة مثلاً أو قصيدة بين حين وآخر .

* هل تعتقد أن الشعر بدأ يتراجع فى هذا العصر عن مكانته السامية فى ميدان الأنواع الأدبية . أم أن الإنسان لا يمكن أن يعيش بالخبز وحده ؟

– أعتقد أن الشعر ينتمى إلى التجربة ، والحياة ، وما دامت التجارب موجودة والحياة موجودة فلا يمكن أن يموت الشعر لأنه نتاجهما ، ولا غنى

عنه بالتالى . وأعتقد كذلك أن الشعر لا يستطيع التعبير عن مسائل السياسة والاقتصاد لأن ميدانه الأساسى هو التجربة الشخصية ، وهذه لا تفنى إلا بفناء الإنسان ذاته .

* لكن ما رأيك فى التحول الذى أصاب تذوق الشعر بحيث أصبح اليوم يقرأ بعد أن كان يسمع من فم الشاعر نفسه قبل أن تضمه دفتا ديوان مطبوع ؟

– أعتقد أن قراءة الشاعر لشعره لا غنى عنها بالنسبة للجمهور والمتذوقين ، فأن تسمع الشعر من فم الشاعر أفضل بكثير من أن تطالعه مطبوعاً على الورق ، ولن يحدث أن يقتصر تذوق الشعر على المطالعة فما زال معظم الشعراء إلى اليوم يتلون قصائدهم على الجمهور سواء فى الميكروفون أو على أشرطة التسجيل والاسطوانات ، أو فى الندوات العامة التى تحتفظ بمستواها القديم منذ أن نشأت عادة تلاوة الشعر على الجمهور.

* من هم الشعراء العالميون الذين يستهوونك أكثر من غيرهم ؟

– كثيرون . . أذكر منهم هاردى وييتس وإليوت وباوند وأودن فى الإنجليزية ، وبول فاليرى وابولينير وميشو وبودلير ورامبو فى الفرنسية وباسترناك فى الروسية .

* لكن ما الذى جمع بين هذا الشتات المتفرق من الشعراء . . ما الذى جمع إليوت وأودن وابوللنير وباسترناك فى صعيد واحد ؟.

– الإعجاب . . وهو أمر لا يعرف وطناً ولا مذهباً .

* يعتبر أودن من الشعراء السياسيين . . ما رأيك فى تعلق الشاعر بالسياسة ؟

– السياسة مسألة طبيعية حتى فى الشعر ، لكن بشرط ألا تكون مقحمة عليه أو أن تكون مفروضة على الشاعر ، وبالتالى لا خطر على الشاعر من السياسة .

* كان جيوم أبولينير سيرياليًّا . . فما رأيك فى السيريالية ؟

– كانت فى عصرها مطلباً ، وفيها جوانب رقيقة . وقد أعجبت بابوللينير لغرابة صوره وجرأته ومرحه .

* أنت معجب بباسترناك وقد ترجمت له عدداً من قصائده ، فهل تجيد اللغة الروسية ؟ وما سر إعجابك به ؟ .

– لا أجيدها ، لكنني استعنت بمن يجيـدونها . وكانوا يترجمون لى القصائد ترجمة حرفية ثم أراجعها أنا بإحساسى وأنظمها شعراً حراًّ . وقد أحببت باسترناك بعد قراءتى لروايته « دكتور زيفاجو » التى جعلتنى أحب روسيا وفيها أحسست بطبيعته الرقيقة العذبة التى شدتنى إلى شعره .

* بمناسبة الشعر الحر . . هل تفضله على الأشكال الموروثة ؟ وما رأيك فى التجديد ؟

– لست أفضل شكلاً على آخر ، فأنا أكتب شعراً حرًّا كما أكتب شعراً تقليديًّا ، وكلاهما فى غاية الصعوبة . أما السهولة الظاهرة فى الشعر الحر فهى مغرية فحسب لكنه سهل ممتنع لأنه يتطلب التركيز والتعويض بالموسيقى والإيقاعات ، وهنا ترانى ألجأ إلى استخدام القافية والإكثار من الموسيقى ، أما التجديد فى الشعر فنى رأيى أنه خاص باللغة وحدها ويعتمد اعتماداً أساسيًّا على معرفة الشاعر بها وتمكنه من أسرارها .

* وهل ترى الشعر الحر صالحاً لترجمة الشعر الأجنبي ؟

– نعم ، وقد طبقت هذا بنفسي وبخاصة فى ديوانى « نقول » الذى ترجمت قصائده شعراً ، لأن النثر المجرد لا يكفى .

* كان إليوت يعادى الشعر الحر ويرى فيه ترخصاً وابتذالاً ، فما رأيك فى إليوت نفسه كشاعر وكمسرحى ؟

– أعتقد أن إليوت كان شاعراً عظيماً لكنه لم يكن مسرحياً عظيماً . . إن مسرحياته صادقة لكنها ليست كشعره ، كما أعتقد أن تجربته فى الكتابة المسرحية قد أفادته كثيراً فى شعره نفسه . ولئن كان شعره أهم من نقده إلا أننى أعتبره أيضاً ناقداً كبيراً . .

* هل تفضل الشعر على النثر فى كتابة الحوار المسرحى ؟

– كلا . . النثر أفضل بصفة عامة .

* ننتقل إلى نقطة أخرى قد تكون بعيدة عما تحدثنا فيه الآن . . هل كتبت عن قضية الزنوج فى أمريكا ؟

– نعم ، كتبت قصيدة أيدت فيها مطالبهم كما كتبت زوجتى مقالاً عن التفرقة العنصرية دافعت فيه عن الزنوج دفاعاً حارًّا .

* ما رأى زوجتك فى شعرك باعتبارها ناقدة ؟

– نحن نتناقش كثيراً لكنها لم تكتب كثيراً أيضاً عن الشعر ، فهى تميل إلى الكتابة فى موضوعات عامة .

* * *

وإلى هنا كانت السيدة إليزابيث هاردويك قد عادت من جولة بمفردها فى القاهرة ولم تشأ أن تقطع حديثنا ، لكننى استأذنته فى أن أتحدث معها قليلاً . فنهض على الفور من مقعده بجوارى وأجلسها مكانه ، ودخل الحجرة .

والسيدة اليزابيث يبدو عليها الجد لكن لها أيضاً طبيعة الفنان وبساطته .
وعمرها ٤٧ سنة أى أصغر منه بعام واحد وقد ألفت روايتين هما :

– العاشق المفزوع .
– الحقيقة البسيطة .

كما أنها ألفت كتاباً آخر فى النقد بعنوان « من وجهة نظرى » .
وهو صور ودراسات فى الأدب الأوربى . . سألتها :

* ما سر تحولك عن كتابة القصة إلى النقد والدراسات ؟

– لم أتحول تماماً ، فما زلت أحن إلى القصة وأعتقد أننى أفدت منها كثيراً فى كتابة المقالات ، كما أعتقد أننى كاتبة مقال أفضل منى كاتبة قصة .

* أى نوع من المقالات تكتبين ؟

– المقالات الثقافية بوجه عام والموضوعات العامة . كتبت عن الزنوج وعن مصرع كنيدى مثلاً كما كتبت عن القصة والرواية .

* من هم أعظم الروائيين المعاصرين فى نظرك ؟

– أعتقد أن فوكنر هو أعظم الروائيين الأمريكيين . . أما أحبهم إلى نفس فهو هنرى جيمس الذى كتب عن علاقة أمريكا بأوربا وقد توفى عام ١٩١٦ ومن الكتاب غير الأمريكيين يستهوينى الروائى الألمانى توماس مان .

* ألا تعتقدين أن فوكنر كاتب صعب التذوق ، وأن هناك من لا يقل عنه مثل هيمنجواى أو شتاينبك .

– يبدو أنكم معجبون فى بلادكم بهيمنجواى ، ومعكم حق ، ففيه

بساطة وإنسانية ، لكننى أعتبر فوكنر كاتباً عميقاً . . إن عالمه عميق ومعانيه أيضاً عميقة للغاية .

* كيف تحكمين على القصة أو الرواية ، أعنى ما هو معيارك الأساسى ؟

— ما يهمنى أساساً هو درجة جودة العمل القصصى بالنسبة لنفسى ثم بالنسبة للناس .

* نسمع كثيراً عن قصصيات أمريكيات محدثات مثل مارى ماكارثى بوجه خاص التى ترجمت روايتها الأخيرة « الشلة » إلى الفرنسية وحظيت بكثير من التعليقات فى إنجلترا وفرنسا ، ما رأيك فيها ؟

— أنا أفضل مقالاتها على قصصها . وروايتها « الشلة » هذه سيئة جداً وهى لا تعتبر لدينا قصاصة من الطراز الأول ، ولكننى أعتبرها كذلك فى نطاق المقال . إن فى بلادنا كثيرات يكتبن القصة لكن معظمهن تافهات وكتبهن من الطراز الشعبى الذى يروج بالطبع لكنه لا يبقى أو يدوم .

* مثل سومرست موم فى إنجلترا مثلاً ؟

— موم ليس كاتباً مهماً جداً ، ولكن أسلوبه جميل وله بعض القصص الجميلة أيضاً .

* ما رأيك فى مدرسة الرواية الجديدة التى ظهرت فى فرنسا ومن أعمدتها كما تعرفين الكاتبة ناتالى ساروت ؟

— لم تتضح رسالة هذه المدرسة بعد . ولا أعتقد أن لها تأثيراً كبيراً فى بلدنا برغم أننا فى أمريكا نحب السينما للغاية ونقبل على الأفلام الفرنسية المأخوذة عن أعمال أعضاء هذه المدرسة ، وساروت بالذات كاتبة شيقة

الأسلوب ينتظرها مستقبل كبير .

* سؤال أخير . . ما رأيك فى الشاعر روبرت لويل ؟ . .

عندئذ ابتسمت السيـــدة الرقيقة المعجبة بالقاهرة وأسندت رأسها إلى ظهر المقعد وقالت :

– أعتقد أنه شاعر جيد ، وأنا أحب شعره بالطبع . . فهو مستمد من حياته اليومية .

أنجوس ويلسون

ممتلئ الجسم ، أحمر الوجه ، أزرق العينين ، فضى الشعر ، فى الثانية والخمسين ولكنه كثير الحركة ممتلئ الحيوية ، مرح ، خفيف الظل على عكس ما نسمع عن الإنجليز . . تحسبه إذا رأيته شقيقاً لزعيم حزب العمال الإنجليزى الراحل أنيورين بيفان ، فبينهما شبه كبير ، فى الخلقة والأفكار ، وكلاهما ينتمى لحزب العمال ويؤمن بالاشتراكية على الطريقة الإنجليزية .

صناعته : روائى من أشهر الروائيين الإنجليز بعد الحرب الثانية ، مع أنه تخطى الخمسين . والسبب أنه بدأ حياته الأدبية متأخراً ، فى سن الخامسة والثلاثين ، لكنه استطاع فى مدى ١٧ عاماً أن يحقق لنفسه مجداً وصيتاً كبيرين ، وترجمت أعماله إلى ١٥ لغة ., وألقى الكثير من المحاضرات فى أمريكا وفرنسا وإيطاليا وبولندا واليابان ودول سكانديناوه وهولندا ، وأخيراً مصر التى جاءها فى شتاء ١٩٦٦ بدعوة من الجامعة الأمريكية .

وقد ولد ويلسون عام ١٩١٣ فى إنجلترا لأب سكوتلندى وأم بيضاء من جنوب أفريقيا ، ودرس بأكسفورد ثم عمل موظفاً بمكتبة المتحف البريطانى عام ١٩٣٧ ، وظل بها حتى أصبح نائباً للمشرف على قاعة المطالعة ، ثم استقال عام ١٩٥٥ وتفرغ للكتابة والتأليف . وفى العام التالى ، ١٩٥٦ أتيح لأول مسرحية يكتبها أن تقدم على مسرح البلاط

الملكى ، وكانت بعنوان « شجرة التوت » . كما كانت أول مسرحية تقدمها « فرقة المسرح الإنجليزى » التى تكونت فى أعقاب العدوان الثلاثى على مصر ، وتخصصت فى تقديم المسرحيات الطليعية . وقد لاقت المسرحية نجاحاً كبيراً على الرغم من أنها كانت أقرب إلى الرواية من الدراما . وشجع ذلك ويلسون على المضى فى طريق الأدب والكتابة .

وفى عام ١٩٦٣ عين ويلسون محاضراً غير متفرغ بجامعة « إيست إنجليا » الجديدة وهى أول مرة فى تاريخ إنجلترا – كما يقول – يعين فيها كاتب أستاذاً فى الجامعة ، وبالإضافة إلى الكتابة والتدريس يقوم ويلسون بالتعليق على الكتب فى الصحف والمجلات ، كما أنه عضو هيئة مجلس الفنون البريطانى .

وقد كتب ويلسون ٣ مجموعات من القصص القصيرة ، ٥ روايات ، مسرحية ، وكتاباً نقدياً عن إميل زولا وفنه القصصى وحياته الشخصية .

وفى القاهرة قضى ويلسون نحو ستة أسابيع ألقى خلالها عدة محاضرات بالجامعة الأمريكية التى أنزلته بعوامة على النيل . وفى تلك العوامة جلست إليه ذات أصيل نتحدث عن حياته وأدبه ورأيه ، ثم أكملنا الحديث فى إحدى مكاتب المراقبة الثقافية بالتليفزيون قبل أن نسجل له حديثاً فى التليفزيون استغرق نحو ٢٠ دقيقة . ومن مجموع أحاديثنا المتفرقة هذه خرج هذا الحديث المكتوب :

* كيف اتجهت إلى الأدب والكتابة فى سن متقدمة نسبياً ؟

– فى عام ١٩٤٣ أصبت بمرض عصبى لازمنى نحو عامين ، وكان قاسياً على لدرجة أننى كنت أهيم على وجهى فى الشوارع ، وأصرخ .

وعبثاً حاول الطب معى . وذات مرة نصحنى البعض بالكتابة لعلها تخفف عنى . وحاولت أن آخذ بالنصيحة ، واكتشفت أنها مفيدة ، وأن الكتابة أصبحت بالنسبة لى علاجاً فعالاً ومحبباً ، فداومت عليها ، أصيب مرة وأخطئ مرة ، حتى بدأت محاولاتى الأولى فى النضوج . . .

* لكنك استقلت من عملك وتفرغت للكتابة . . .

— نعم ، وكان ذلك مفيداً للغاية ، وربما ساعدتنى ظروف الحياة الأدبية عندنا ، فالكاتب يستطيع أن يتفرغ ، وأن يعيش من قلمه .

* بدأت حياتك بالقصة القصيرة ثم تحولت إلى الرواية فالمسرحية ، وأخيراً استقر بك المطاف عند الرواية ، فأى هذه الأنواع تفضل ؟

— الرواية بالطبع ، لقد صارت عملى الأساسى ، وصار لى فى ميدانها مشاكل فنية كثيرة لا أستطيع الفكاك منها قبل حلها ، وربما أعود إلى المسرحية إذا فرغت من حل مشاكلى الفنية هذه مع الرواية . . ويبدو من طول الممارسة أننى أحببت الرواية ولا أستطيع التخلى عنها بسهولة .

* هل تعتقد أنك نجحت فى كتابة الرواية ؟

— النجاح عندى هو الاستمرار فى الكتابة .

* ولماذا اهتممت بأميل زولا وبينكما فوارق كثيرة فى الرؤية والتناول ؟

— لقد اهتتمت به لسبب خاص ، هو أنه أدهشنى . . وجدت فيه شعراً وشاعرية واضحين . . قرأته بالفرنسية ، وحاولت أن أطبق فى دراستى له منهجاً تحليلياً من وجهة نظر فرويدية .

* لكنك مازلت متمسكاً بتقاليد الرواية الإنجليزية قبل جويس وفرجينيا وولف . . .

— نعم . . لقد هاجمت فى مطلع حياتى الروايات الجمالية أوالتجريبية عند جويس وولف ، ولم أتغير كثيراً فى هذه الناحية ، فما زلت أميل إلى الرواية التقليدية . لقد تأثرت كثيراً بديكنز وزولا وبروست . . وأعتقد أن التمسك بتقاليد الرواية الإنجليزية أفضل من التجريب بلا هدف . . ومن تقاليدها التى أحبها حس السخرية الذى يسرى فيها . . ومع هذا كله فإنى أميل أيضاً إلى نوع من « التغريب » فى الكتابة كالذى يوجد فى مسرحيات بريخت .

* لاحظت فيما تمكنت من قراءته لك قبل مجيئى أنك مهتم بالشواذ جنسياً ، حتى لأقول إن الشذوذ الجنسي يكاد أن يكون بطلاً من أبطالك . . .

— هذا صحيح ، فأنا متحيز للشواذ جنسياً ومتعاطف معهم ، وأريد من المجتمع أن يتقبلهم ، ولكنى لا أحب الشواذ الذين يتخذون الشذوذ الجنسى وسيلة للمتعة واللذة ، وكذلك لا أحب الاستغلال فى هذه العلاقات الشاذة !

وعندما بدأت أسترسل فى الحديث عن أبطاله الشواذ هؤلاء أخذ ويلسون يتحدث عنهم بتلقائية شديدة ، وفجأة ظهر سكرتيره . . شاب أنيق جداً ، وسيم جداً فى نحو الثلاثين ، ما إن لاحظ تلقائية ويلسون وتبسطه حتى حدثه بلهجة اسكتلندية لم أستطع أن أفهمها ، ولكنى فهمت أنه حذره من التلقائية والتبسط فى الحديث ، فاضطر ويلسون — على مضض — إلى الحديث بطريقة رسمية ، واضطررت بدورى إلى تحويل مجرى الحديث !

* لك اهتمام بالسياسة ، أليس كذلك ؟

– بلى ، فأنا عضو بالجناح اليسارى فى حزب العمال وعضو الجماعة المعادية لسياسة الحزب .

* وكيف ترى العلاقة بين السياسة والأدب ؟

– لا أتصور الأدب نوعاً من الدعاية ، والسياسة هى حياتى وهى تتداخل كثيراً مع الأدب ، وفى كل كتبى هجوم عنيف على الاستغلال فى شتى صوره .

* هل لك رأى معين فى الاشتراكية ؟

– أعتقد أن الاشتراكية هى مستقبل العالم ، لكنى أعتقد أيضاً أنها ستختلف باختلاف ظروف البلاد التى تأخذ بها .

* قرأت أنك حضرت فى عام ١٩٦٣ المؤتمر الخاص بالرواية ومستقبلها الذى عقد بمدينة لينتجراد . . ما رأيك فى مثل هذه المؤتمرات ؟

– المؤتمرات مفيدة ولكن ما يقال خارجها أفيد منها !

* وما رأيك فى حركة الرواية الجديدة فى فرنسا ؟

– إنها واقعة تحت سيطرة نظرية جامدة .

* والرواية الإنجليزية الجديدة ؟

– متنوعة ، وإن كانت تحتفى بالأشكال التقليدية ، ويكتبها الرجال والنساء والعمال .

* أليست أقرب إلى التسجيلية ؟

– الروايات التى تسجل الواقع فقط روايات تسجيلية ، والروايات التى تمزج الواقع بالخيال روايات فنية ، ونحن عندنا النوعان معاً .

* ألم تتأثر الرواية الإنجليزية بالروايات الأفريقية المكتوبة بالإنجليزية ؟

– إلى حد ما .. نحن احتفينا أيضاً بالرواية اليابانية المكتوبة بالإنجليزية ؟

* هل قرأت شيئاً لكتاب أفريقيين ؟

– قرأت كثيراً ، وأعجبت بتشينو اتشيبي (نيجيريا) وحزقيال مفاليلى (جنوب أفريقيا)

* ومن مصر ؟

– قرأت رواية لفتحي غانم لا بأس بها وبعض القصص ليوسف إدريس .. وقد ذكرنى بالبرتو مورافيا من ناحية الشخصية والحيوية .

* وما رأيك فى مستقبل الرواية ؟

– أنا متفائل بالنسبة لمستقبل الرواية . صحيح أن الفنون ربما تسعى إلى أن تكون فنوناً بصرية بحكم ازدياد انتشار السينما والتليفزيون ، وصحيح أن التليفزيون سيؤدى إلى اختفاء الرواية الشعبية ، وهذا شيء مهم ، ولكن الرواية الفنية لن تموت ، لأنها تعالج مشاكل الإنسان ، وإذا مات الإنسان ماتت الرواية .. وأعتقد أن مستقبلها مرهون فى قدرتها على زيادة اقترابها من الواقع .

* سؤال أخير . لقد زرت كثيراً من الدول وقضيت هنا عدة أسابيع ، فهل تعتقد أن مثل هذه الزيارات مفيدة للروائى ؟

– مفيدة جداً بلا شك .

أ . أ . ريتشاردز

فى بهو فندق سميراميس قدمنى له الدكتور شوقى السكرى . ولأول وهلة كدت أشك فى أننى أمام أ . أ . ريتشاردز بلحمه ودمه . فتاريخه يقول إن عمره ٧٤ سنة ، وقامته المشدودة وحيويته البادية تقولان عكس هذا . لكننى لم ألبث أن أدركت السر من خلال حديثنا ، فالرجل مازال فى هذه السن يمارس رياضة وعرة ، هى تسلق الجبال !

إن ريتشاردز وزجته لم يتركا جبلا مشهوراً فى الهند وأوربا دون أن يتسلقاه إلى قمته ، ولهما فى ذلك مغامرات طريفة ، بل إن زوجته أصابتها من هوايتها هذه عاهة مستديمة طبعت أثرها على إحدى ساقيها واضطرتها إلى استخدام « عكاز » عند المشى . ولزوجته أيضاً ، واسمها دوروثى بيلى ، كتاب بعنوان « أيام التسلق Climbing Days » ظهرت أول طبعة منه عام ١٩٣٥ ثم أعيد طبعه بعد ذلك عدة مرات ، وفيه سردت تجربتهما مع الجبال .

وبرغم هذه الهواية الشاقة وتعارضها مع رقة الشعر والأدب ، إلا أن ريتشاردز ظل منذ شبابه الباكر يمد سوق النقد الأدبى وفلسفة الفن والدراما الشعرية بأبحاثه ومؤلفاته ، ولعله وجد فى التأليف عوضاً عن عدم إنجابه حتى اليوم . وهو من أبرز النقاد المعاصرين الذين يكتبون بالإنجليزية ، كما أنه من أصحاب الأسماء الثلاثية الذين يكتبون الاسمين الأولين بالحروف

الأولى مثل ج. ب. شو ، هـ . ج . . ويلز ، ت.س . اليوت ، ف . ر . ليفز ، و . هـ . أودن وغيرهم . أما اسمه الكامل فهو : أيفور أرمسترونج ريتشاردز .

قلت لريتشاردز الإنجليزى المولد والنشأة ، الأمريكى الإقامة :

* ما حكاية النقد معك ؟

قال :

— أنا أساساً فيلسوف ومشتغل بعلم النفس وعلم اللغة . لكننى مارست النقد الأدبى فى كامبريدج . فبعد أن تخصصت فى علم النفس وعلم اللغة وتخرجت من كامبريدج اكتشفت أنها تخلو من وظيفة لعلماء النفس ومن ثمة قمت بتدريس اللغة الإنجليزية عام ١٩٢٠ ، ثم عينت محاضراً فى الأدب والنقد بالجامعة السابقة ، وظللت بها حتى عام ١٩٣٣ . وبعدها قمت بعدة أسفار ، فزرت الهند ثم الصين حيث عملت فى عدة جامعات فى بكين وأشرفت على لجنة وزارية للبحث فى تعليم اللغة الإنجليزية وبخاصة للمبتدئين عام ١٩٣٧ . لكن حين هاجم اليابانيون الصين واحتلوا منشوريا توقف المشروع ، وعدت إلى كامبريدج حيث مكثت فترة قصيرة سافرت بعدها إلى الولايات المتحدة لأعمل فى جامعة هارفارد ، وكان ذلك عام ١٩٣٩ .

وريتشاردز ليس من النقاد المقلين فى إنتاجهم . فمع أنه سار فى طريق فلسفة الفن وعلم الجمال ، وهو طريق لا يقل وعورة عن تسلق الجبال ، إلا أنه ألف عدداً من الكتب التى تركت أثاراً ملموسة فى النقد الأنجلو أمريكى ، إبان الثلاثينات والأربعينات بصفة خاصة . لكنه ناقد نظرى

يفلسف الخلق الفني ويدعمه بالنظريات والأدلة العلمية مثله فى ذلك مثل كوليريدج الذى كتب هو نفسه عنه واستخدام شعره فى التدليل على صحة آرائه .

لكن ما حدود نظريته النقدية وفلسفته الجمالية ؟

لم نوجه إليه هذا السؤال ، ولكننا نطرحه لأهميته ، ونستقى إجابته من مصدرين أساسيين :

* ما كتبه جورج واطسون فى كتابه «نقاد الأدب» The Literary Critics

* ما كتبه ريتشاردز نفسه ، وبخاصة فى كتابيه اللذين ترجمهما إلى العربية الدكتور محمد مصطفى بدوى ، وهما : أصول النقد الأدبى (وقد ترجم بعنوان « مبادئ النقد الأدبى ») والشعر والعلم .

لقد اتضحت اهتمامات ريتشاردز بعلم النفس وآثاره فى الدراسات الأدبية فى أول كتبه وهو « أساس علم الجمال The Foundation of Aesthetics الذى صدر عام ١٩٢٢ ، وألفه بالاشتراك مع صديقين له من عهد الطلب وهماس . ك . أوجدن وجيمس وود . والكتاب محاولة متميزة لتعريف الجمال عن طريق دراسة آثاره فى جمهور المتذوقين للفن . وتلا هذا الكتاب كتاب آخر لم يؤلفه ريتشاردز وحده أيضاً ، وهو كتاب « معنى المعنى » The Meaning of Meaning (١٩٢٣) الذى اشترك فيه معه صديقه وزميله السابق س . أوجدن . وفيه حاول الاثنان تقديم مفهوم جديد لدلالات الألفاظ Semantics فضلاً عن الاستخدام « الرمزى » للغة فى العلم والاستخدام « العاطفى » لها فى الشعر .

أما أول كتاب من تأليفه وحده فهو كتابه « أصول النقد الأدبى »

The Principles of Literary Criticism السابق ، وقد صدر عام ١٩٢٤ . وفيه واصل ريتشاردز البحث فى لغة الشعر وصلتها بالعواطف والانفعالات . وفى عام ١٩٢٩ بلغ ريتشاردز ذروة أبحاثه فى كتابه « النقد العلمى » أو « النقد التطبيقى » The Practical Criticism حيث استخلص نتائج التجارب التى أجراها على طلبته فى قاعات المحاضرات بكامبريدج . وتتلخص هذه التجارب فى أنه وزع على طلبته نصوصاً شعرية مختلفة دون أن يثبت فيها اسم الشاعر أو عصره ، وترك لهم حرية الاستجابة والتذوق ، لكنه دعاهم إلى التعليق عليها ، ثم جمع ملحوظاتهم وتعليقاتهم ، التى أطلق عليها اسم « البروتوكولات » ، وجعلها مادة للكتاب أتبعها بتحليل الأخطاء الهامة التى وقع فيها الطلاب واقتراحاته لإصلاح وسائل التعليم المتبعة لتلافى هذه الأخطاء . وبهذا الكتاب – كما يقول واطسون – تنتهى فترة التأثير الرئيسية لريتشاردز . ذلك أنه لم يبق طويلا فى كامبريدج بعد صدوره .

وأياًّ كان الرأى فى الأثر الذى تركه ريتشاردز بمحاولاته النقدية القائمة على نتائج علم النفس هذه ، فمن الإجحاف أن ننكر هذا الأثر . حقاًّ ، لقد رفض فى « أصول النقد الأدبى » تراث أسلافه النقدى ، وحاول أن يدلل على وجود حالة من الفوضى فى عالم النظريات النقدية السابقة عليه أو المعاصرة له . لكنه لم يفعل هذا لمجرد شق عصا الطاعة على الأولين أو المعاصرين ، فقد كان لديه ما يقوله .

إن النقد عند ريتشاردز ينبغى أن يتسلح بأسلحة تجريبية ، وهدف علم الجمال عنده هو أن يدفع بالنقد إلى الأمام ، بمساعدة المكتشفات الجديدة

فى علم النفس ، حتى نصل إلى الوضع الذى يستطيع الناقد فيه أن يستخدم المعمل وإمكانياته فى الاستقراء والقياس إلى نتائج لا تقبل الخطأ . وعنده كذلك أن « الفنون هى أسمى أشكال النشاط التوصيلى » أو هى بلغتنا أعلى مراتب التخاطب .

وليس من الغريب فى الحقيقة أن يرتكز ريتشاردز فى أبحاثه الجمالية والنقدية هذه على الشعر بصفة خاصة ، فالشعر هو الجنس الأدبى الذى أقام عليه النقاد الإنجليز أبحاثهم ونظرياتهم منذ جون درايدن – الذى يعتبر أبا النقد الإنجليزى – حتى اليوم . فماذا قال ريتشاردز عن الشعر ؟

إن الشعر عنده يقوم على التجربة ، وهذه تقوم بدورها على عاملين يتداخلان أحياناً ، ويلتحمان فى أحيان أخرى ، لكنهما يكونانها فى النهاية . والعامل الأول أساسى فى رأيه وهو النزعات ، أما العامل الثانى فثانوى وهو الفكر . وعنده أن التجربة الشعرية تمر بعدة مراحل حتى تصل إلينا . فهى تبدأ بعلامات تنطبع على شبكة العين ، تتقبلها ضروب من الحاجات فى أنفسنا ، ولا ننسى أن كثيراً من الانطباعات الأخرى التى نتقبلها طول اليوم لا نلحظه لأن رغباتنا ونزعاتنا لا تستجيب له ، ويلى ذلك حالة من التهيج المعقد للدوافع التى يتكون فرع منها من أفكار تتخذ شكل الألفاظ ، ويتكون الفرع الثانى من استجابة انفعالية تؤدى إلى نمو فى المواقف ، أى فى التهيؤات للقيام بالفعل الذى قد يتم وقد لا يتم .

فالتجربة الشعرية إذن ليست فى أساسها سوى نزعة ما أو مجموعة من النزعات تسعى إلى العودة لحالة الهدوء والسكينة التى كانت عليها قبل حدوث الذبذبة فى ذلك الجهاز المعقد الذى نسميه بالعقل .

وما هو العقل ؟ إنه لديه أشبه بجهاز يتكون من موازين عديدة دقيقة نصبت فى منطقة شديدة الحساسية ، وهو جهاز قابل للنمو تبعاً لنمونا وتمتعنا بالصحة الجيدة . وفى هذه الموازين السابقة إبر ممغنطة تتذبذب تبعاً لكل موقف خارجى وتصبح القصيدة هنا أشبه بالمؤثر الذى يحرك الإبرة ويحدث الذبذبة فى جهاز العقل . وهكذا يصبح للعقل عنده « أذن » يسمع بها الإيقاع وجرس الألفاظ ، وتصبح له « عين » يرى بها صور الأشياء التى ترد فى القصيدة . وليس للفكر فى ذلك كله نصيب كبير من الأهمية ، فالأفكار فى القصيدة لا تتعدى وظيفتها عكس الأشياء الخارجية أو الإشارة إليها . فالشعر يبدأ فى إحداث أثره فينا من خلال الشكل – أى الجرس والبنية والألفاظ والصور – وليس من خلال المضمون . وتصبح الألفاظ التى تبدو نتيجة للتجربة لدى الشاعر سبباً فى تجربة مماثلة لـدى القارئ ، أى أن الألفاظ هى الشكل النهائى للتجربة الشعرية وهى التى تمثلها وتعتمدها .

لكن ما وظيفة الألفاظ فى الشعر ؟ إنها تؤدى عند ريتشاردز وظيفتين أساسيتين فى القصيدة ، أى باعتبارها مؤثرات حسية ، ثم باعتبارها رموزاً . وليس الشاعر محكوماً بما عنده من ثروة لفظية ، وليست عظمته تقاس بكمية هذه الثروة ، وإنما هو محكوم ومقيس بالطريقة التى يستخدم بها الألفاظ ، أياً كان كمها عنده .

وإذا تساءلنا كذلك : ما الأسلوب فى الشعر ؟ وما مهمة الشعر ؟ فإن ريتشاردز يؤكد لنا أن أسلوب الشاعر نتاج مباشر للطريقة التى تنتظم بها نزعاته . ومقدرته الرائعة على تنظيم الكلام هى جـــزء من مقدرة

أروع على تنظيم تجربته أما مهمة الشاعر فهى أن يكسب مادة التجربة النظام والتناسق والتماسك ، لكنه لا يكبت الدوافع إلى التجربة وإنما يحررها ويوفق بينها . وهنا نتساءل مرة أخرى عن دور الشاعر من الناحية الفكرية ، فنجد أن ريتشاردز يرى الشعر وسيلة دائمة لتقرير القضايا . فالشاعر يفترض عالماً خاصاً للتخاطب يتميز بالخيال والأوهام كمدخل إلى القارئ ، بحيث إذا اتفقت القضية الزائفة مع هذا النظام من الافتراضات اعتبرت صادقة من الوجهة الشعرية . كيف ؟ إن تأثير الشعر ينشأ من خلال تنظيم انفعالاتنا ، والذى يحدد قبولنا للقضية الزائفة هو تأثيرها فى مشاعرنا ومواقفنا ، لا غير . وتصبح القضية الزائفة صادقة إذا اتفقت مع موقف أو وضع نفسى معين وخدمته ، أو إذا ربطت بين مواقف أو أوضاع نفسية معينة مرغوب فيها لسبب من الأسباب .

ويجمل ريتشاردز عملية التصديق والتكذيب هذه فيقول إننا حين نتمكن من تصديق قضايا الشعر فإن العالم يبدو لنا وقد تحول إلى عالم جديد رائع غير الذى هو عليه . غير أن أى شعر لا يخلو من شتى ضروب المعتقدات سواء كانت هذه المعتقدات تقليدية أو شخصية بحتة . ومع ذلك كله فالحاجة إلى استقلال الشعر عن المعتقدات آخذة فى الزيادة كما يقول ريتشاردز . وحين تحدث الفوضى العقلية يلجأ الإنسان إلى الشعر كما تنبأ ما تيوأرنولد من قبل ، لأن الشعر عندئذ يكون وسيلة من وسائل التغلب على الفوضى كما يعتقد ريتشاردز .

نعود بعد هذا إلى الرجل نفسه بلحمه ودمه ، فنسأله :

* لماذا هاجرت إلى الولايات المتحدة الأمريكية ؟

– فى الولايات المتحدة موارد أكثر مما فى إنجلترا ، وقد جذبتنى للعمل بجامعة هارفارد ، حيث أتيح لى أن أستخدم الوسائل الجماهيرية فى التعليم ، مثل أفلام « الكارتون » والسينما والتليفزيون .

* وماذا فعلت هناك ؟

– أوليت اهتمامى لتدريس اللغة الإنجليزية ومحو الأمية . وقد استخدمت فى ذلك العقل الإلكترونى أيضاً . وأنا الآن أشرف على برنامج لنشر التعليم الابتدائى بالوسائل الإلكترونية على جميع أنحاء الولايات . وقد خصصت هارفارد هيئة لأبحاث اللغة تقوم بتقديم خدماتها لمن يطلبها دون مقابل .

* معنى هذا أنكم تبسطون اللغة وطرق تدريسها ؟

– نعم ، فأنا أعتقد أن ١٠٠٠ كلمة إنجليزية تكفى الطالب لمتابعة الدراسة فى جميع المعارف والفنون .

* وهل تعتقد أن مثل هذا البرنامج يصلح للبلاد النامية ؟

– أعتقد أنه خطر جداً فى الوقت الحالى ، لأنه يحتاج إلى حذر وعناية شديدة ، لكن ربما تتحسن الأمور بعد خمس سنوات . ومع هذا أعتقد أن الأهم بالنسبة لهذه البلاد أن تضع برامج لمحو الأمية ، وإذا أرادت أن تستعين باللغة الإنجليزية فلابد أن تخلو البرامج عندئذ من الدعاية .

* لكن هل صرفكم هذا النشاط التربوى عن النقد وأبحاثه ؟

– كلا بالطبع ، فمع أن عملى فى هارفارد كان مختصاً بتبسيط اللغة وتعميمها ، إلا أننى لم أنقطع عن النقد تماماً . فأنا أربط بين النقد والعلم

من جهة ، وبينه وبين علم اللغة من جهة أخرى . ويقوم برناجى فى علم اللغة على تدريس فن مقارنة المعانى والدلالات على أسس علمية ، وهذا فرع جديد من علوم اللغة لا يزيد عمره على خمس سنوات .

وعندئذ انتهزت فرصة وجود نسخة من كتاب واطسون السابق معى ، وهو أحدث كتاب تناول مجهود ريتشاردز النقدى ، فسألت الرجل عن رأيه فيما كتبه عنه واطسون ، الذى وجه إليه كثيراً من النقد ، ومنه أن ريتشاردز لم يعد فى مؤلفاته الأخيرة عظيماً مثلما كان فى مؤلفاته الأولى ، وأنه ابتعد كثيراً عن اهتماماته النقدية الأولى منذ رحيله عن بلاده ، بل إن واطسون يبدأ حديثه عن ريتشاردز فيقول :

« إن أكثر الأخطاء أولية مما قد يقع فيه المرء بالنسبة لنقد أ . أ . ريتشاردز (المولود عام ١٨٩٣) – وهو أيضاً أشد الأخطاء شيوعاً – إنه رائد مدرسة النقد فى القرن العشرين التى كان إليوت واحداً من أفرادها . والتواريخ وحدها تنفى فكرة كهذه : فإليوت هو الأكبر سناً بخمس سنوات . وأول عمل نقدى له ، يعد أفضل أعماله ، وهو « الغابة المقدسة » (١٩٢٠) ، ظهر قبل أن ينشر ريتشاردز شيئاً على الإطلاق . وريتشاردز هو ببساطة أكثر أصحاب النظريات تأثيراً فى هذا القرن ، كما أن اليوت هو أكثر النقاد الوصفيين تأثيراً ، وغالباً ما يناهض التطبيق النظرية . غير أن ريتشاردز ، مازال له أثره الخاص المستقل كمشتغل بعلم الجمال . . ولا مفر من أنه جزء من – هذه القصة – قصة النقد الإنجليزى – من خلال فنون التحليل التى استوحاها » (١) . لكن ريتشاردز لم يعلق على

---

(١) The Literary Critics. Pelican Books, London, 1963, p. 196.

سؤالى بمثل ما فعله واطسون ، وإنما اكتفى بهز رأسه ، ومدح الكتاب باقتضاب !

وعدت أسأله :

* وكيف يتفق علم اللغة والنقد حول فن مقارنة المعانى ذاك ؟

– إن النقد أساس من أسس اللغة . فهو يعين الناس على قراءة الشعر وفهمه كما يساعدهم على مقارنة المعانى واستخراج الدلالات . ولا يمكن بالتالى أن يؤدى الناقد وظيفته إلا إذا كان علمياً فى تفكيره وطرق بحثه :

* هل يمكن إذن إيجاد علم للنقد ؟

– لا شك أن علم اللغة يؤثر كثيراً فى النقد بدوره . والنقد المعاصر يميل إلى الأخذ بالوسائل العلمية ، كالتحليل ، والاهتمام بالألفاظ ، بالإضافة إلى الاهتمام بالمعانى بدلاً من الاهتمام بأشخاص المؤلفين كما كان يحدث فى الماضى . وقد أصبحت دراسة علم اللغة متقدمة الآن عن ذى قبل مما يعين النقد فى أداء رسالته ، وكل هذا يؤكد إمكانية وجود علم مستقل اسمه علم النقد .

* وما مدى تسلح الناقد بالنظريات النقدية ؟

– إن الناقد يجب عليه أولا أن يلم بالعمل الذى ينقده ، وأن يقرأه بعمق ، على أن يتجرد من جميع النظريات قبل شروعه فى القراءة ، لأن النظريات عندئذ تكون أشبه بالستائر التى تحجب الرؤية ؟

* وما رأيك فى إليوت كناقد ؟

– لقد كتبت كثيراً عن إليوت ، وهو ناقد عظيم كما أنه شاعر عظيم .

* فى مؤلفاتك النقدية اهتمام واضح بالشعر ، فما نصيب الأنواع الأدبية الأخرى ؟

– لقد كتبت كثيراً أيضاً عن النثر وأنواعه فى كتابى « التفسير فى التعليم » Interpretation In Teaching والنثر كما ترى هو أداتى فى مؤلفاتى . أما الدراما فقد هتممت بشكسبير ، لكنى لم أكتب عن الدراما المعاصرة ، بل لم أكتب الكثير فى نقد المعاصرين والأحياء ، حتى لا أغضب أحداً ، فأكثرهم من أصدقائى .

* لكن ، ألم تجرب الخلق الفنى ؟

– حدث هذا مؤخراً فقط . فقد كتبت ديوانين من الشعر ، هما : « وداعاً أيتها الأرض » Good- bye. Earth (١٩٦٠) ، « الستائر » Curtains (١٩٦٢) .

* ولأى شىء ترمز الستائر هنا ؟

– لكل شىء يحجب الحقائق الأزلية التى لا نواجهها إلا من خلال ستائر .

* وكيف استقبل الديوانان وقد كتبت الشعر على كبر ؟

عندئذ ضحك ريتشاردز وقال :

– لا بأس . لقد نلت جائزة Loines للشعر عام ١٩٦٣

* وماذا أيضاً ؟

– ألفت مسرحيتين شعريتين : ظهرت الأولى عام ١٩٥٦ وعنوانها « شرخ فى الكون » A leak in the Universe وظهرت الثانية عام ١٩٦٢ وعنوانها « غداً يافاوست » Tomorrow Faustus بل إننى قمت بتمثيل

دور فاوست فى المسرحية الأخيرة حين قام أساتذة هارفارد بتمثيلها .

* وماذا فعلت بفاوست ؟

– إن فاوست هنا يريد أن يعرف كل شيء ، فينزل إلى الجحيم لكنه لا يظفر بشيء !

وأخيراً سألت الناقد الذى أثار كثيراً من المعارك وآمن طوال حياته بأن السعى والبحث عن الشيء أهم من العثور على الشيء نفسه :

* ما آخر مؤلفاتك ؟

– انتهيت من كتاب عن اللغة عنوانه « نحو لغة عالمية » Tward A World Language وسيظهر فى الخريف القادم عن دار هاركورت

وحين نطق ريتشاردز كلمة Tward كتبتها مضافاً إليها الحرف S فابتسم قائلاً : لا . لاداعى لهذا الحرف . وراح يبرر لى هذا بقوله إنه تناقش كثيراً مع إليوت فى قيمة هذا الحرف المحذوف حتى أقره على حذفه !

وعندئذ استأذن ريتشاردز ونهض ليتناول دواء للغرغرة Gurgle ، وحين قال الدكتور شوقى السكرى إننا نسمى اللفظ فى لغتنا « غرغرة » ، ابتسم ريتشاردز ، واستعاد الكلمة العربية أكثر من مرة معجباً بها ، لأنها كلمة صوتية يسمعها لأول مرة !

لقد بقى ريتشاردز على أرض بلادنا نحو ثلاثة أسابيع ، ألقى خلالها محاضرتين عن الشعر بالجامعة الأمريكية ، وزار منطقتى أسوان وسيناء ، ولم ينس هناك أن يمارس هوايته فتسلق جبل موسى مع زوجته ، ثم سافر عائداً إلى الولايات المتحدة .

لورنس داريل

فى عام ١٩٦٧ صدر كتاب بعنوان « دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة » للدكتور رمسيس عوض ، وهو حصيلة سنوات متصلة من القراءة والدراسة فى هذا الموضوع ، لكنه لم يلق الاهتمام الكافى – للأسف – من النقاد أو السوق على السواء . وحسبنا الآن أن نعود إليه فى هذا التقديم لحديث هام أدلى به منذ سنوات روائى إنجليزى معاصر ، أحدث رعشة قوية – أياً كان موقفنا منها – فى تيار الرواية العالمية المعاصرة بوجه عام ، وهو الروائى الشاعر المسرحى الديبلوماسى لورنس جورج داريل . وقد نشرت الحديث مجلة « انكاونتر » الإنجليزية وأجراه كينيث يونج . ولا يمكن بالطبع أن نفهم ما أحدثه ، وما استحدثه داريل فى الرواية ، إلا إذا ألممنا بالرواية الإنجليزية المعاصرة ، ووضعناه هو نفسه على خريطتها ، ولو بشكل مجمل .

وقد درج النقاد على اعتبار الحرب الثانية – أو الفترة التالية لها بعد عام ١٩٤٥ على وجه التحديد – بداية للرواية الإنجليزية المعاصرة ، وتمييزاً لها من الرواية الإنجليزية الحديثة . وتتميز هذه الرواية المعاصرة – كما جاء فى المقدمة الضافية التى استهل بها الدكتور رمسيس عوض كتابه – بأنها تخلت عن مفهوم البطولة القديم الذى كان ينظر فيه إلى بطولة الفرد « الذى كان يرفع رأسه شامخاً كالطود الأشم فى وجه المجتمع الذى

يعيش فيه على أنها قيمة إنسانية عليا ، كما كان ينظر إلى هذا المجتمع وإلى الطبقة التي ينتمي إليها هذا البطل باعتبارها عائقاً يعترض سبيله ، وحاجزاً لابد من تخطيه وتجاوزه رغبة منه فى تحقيق ذاته » .

أما اليوم فالبطل « ليس فيه من البطولة غير اسمها » ، أو هو إذن « البطل غير البطولى » كما يسميه نقاد هذه الرواية . كما تتميز الرواية المعاصرة بالاهتمام بالتغير الاجتماعى ، وغلبة البطل الوجودى المكتفى بذاته المتشكك فى أسس المجتمع وجذوره ، والميل إلى « استكناه ضروب الشر الكامن فى الإنسان » ، وتصوير الغربة والوحشة والوحدة ، والسعى إلى اكتشاف أشكال وأساليب جديدة فى التعبير عن هذه الموضوعات ، فضلاً عن محاولة الامتزاج بكافة الفنون السبعة المعاصرة ، وعلى رأسها المسرح والسينما .

وإذا كان الدكتور رمسيس عوض يضع لورنس داريل تحت عنوان « الرواية التجريبية » ، ويدرسه على أساس أنه « روائى تجريبى » فليس فى ذلك غض من قيمته ولا إنكار لفضله على الرواية « الاجتماعية » أو « الرمزية » . ففى « رباعية الإسكندرية » تجتمع كل العناوين السابقة فى وقت واحد ، وبنسب متفاوتة بالطبع ، وليس معنى هذا أن « الرباعية » معفاة من أى عيب أو منزهة عن النقد والانتقاد ، فما أكثر ما وجه إليها من نقد . ولعل ما كتبه عنها الناقد الباحث جلبرت فلبس يكفينا مؤقتاً فى دراسته التى بعنوان « الرواية اليوم » (١) .

فعند فلبس أن فى داريل مشابه تربطه ببروست وتوماس مان والدوس

---

(١) Gilbert Phelps, The Novel Today, The Pelican Guide to English Literature, London. 1967, pp. 475 – 496.

هكسلى وتشارلز مورجان ، وأن الزمان فى رواياته ليس متصلاً كما فى روايات بروست أوجويس ، وإنما هو يقوم على النسبية ، وأن تطبيقاته للتكنيك حفلت بالتكرار والحيل الفجة مثل تبادل الخطابات الطويلة واليوميات المذيلة بتعليقات الراوى ، وأن الشخصيات فى الرباعية تظل مسطحة ، أو هى سطوح منبسطة تنقش عليها بحلى غريبة كافة أنواع الحركات واللفتات والعادات والأقوال ، وأن هذه الشخصيات أيضاً لم تصبح مثلثة الأبعاد لافتقادها لأى جريان عاطفى فيما بينها ، أو حتى فيما بينها وبين القارئ . فضلاً عن الفجوة المروعة بين الأفكار والمعرفة الواسعة المنسوبة للشخصيات ، مما يجعلها لا تصمد فى النهاية أمام أى امتحان ، وبخاصة شخصية « بيرسواردن » التى تمثل ، أو ينبغى أن تمثل « روائياً عظيماً » . ويضيف فلبس إلى ذلك كله بقوله : « إن داريل يبذل قدراً كبيراً من الطاقة فى رباعية الإسكندرية ، ولكنها طاقة أقرب تماماً إلى أن تكون طاقة ذهنية ، ناشئة من الذهن وموجهة إليه ، ولا يمكن مقارنتها بذلك التعاطف الخيالى العميق الواسع المدى الذى يميز القصة العظيمة فى أى عصر . والقيم الإنسانية فى رواياته هزيلة ومهتزة : فالروايات توهم بأنها تحلل « الحب » ، ولكن أين هذه الأمثلة للعلاقات الإنسانية التى يمكن وحدها أن تدعم الدعوى وتؤيدها ؟ إن المهارة هنا مهارة ذهنية أو متعلقة بالسلوك الجنسى المطلق فى الحب . إنه « جنس فى الرأس » إن صح التعبير ، وليس ثمة سبب معقول إذن لتعديل حكم ف . ر . ليفز الذى سبق أن أطلقه على رواية « الكتاب الأسود » المبكرة لداريل حين قال : « . . . إن روح ما يقدم لنا تؤثر فىّ كما لو كانت رغبة فى « التبرز » على الحياة

إذا استخدمنا لغة المؤلف » .

ومع هذا لا ينكر فلبس أصالة التكنيك الذى استخدمه داريل ، لكنه استطاع فى الحقيقة أن يضع يده على الجرح الذى طالما أغفله نقاد داريل فى غمرة حماسهم له . وسوف نتبين بعد قليل أن كثيراً من النقاط التى أثارها فلبس قد شغلت داريل ومحدثه .

وقبل أن ننتقل إلى حديث داريل عن نفسه وفنه نقول إنه ولد بالهند عام ١٩١٢ ، وأنه تعلق بالكتابة والأدب فى سن مبكرة ، وحاول الالتحاق بجامعة كيمبريدج ، ثم انخرط فى عدة أعمال هامشية ومر بفترات ضنك قاسية ، كما عمل بالسلك السياسى والدبلوماسى فترة طويلة من حياته ، وتنقل بين أثينا والإسكندرية والقاهرة وبلجراد والأرجنتين وقبرص . وأول عمل ظهر له كان رواية بعنوان « الكتاب الأسود » (١٩٤٨) تلاها ديوان شعر ، فمسرحية ، فرواية عنوانها « الليمون المر » (١٩٥٧) ، ثم رباعيته المشهورة : جوستين (١٩٥٧) بالتازار (١٩٥٨) ماونتوليف (١٩٥٨) ، كليا (١٩٦٠) ، وهى أعلى مرحلة وصل إليها بعد مؤلفاته الأولى التى لم تنجح ، فضلاً عن قصصه القصيرة العديدة .

يصفه يونج بأنه رجل وسيم ، ضئيل الجسم ، لفحته الشمس ، عيناه زرقاوان عميقتان ، شعره أشقر ، أنفه عادى ، عادى الملبس ، يتحدث بلكنة الدبلوماسيين .

ونظراً لأن هذا الحديث الذى أجراه معه يونج يتضمن كثيراً من الأسماء والعبارات التى تحتاج إلى شرح ، فقد آثرنا أن نستخرج هذا الشرح من مصادره المختلفة ، بحيث يكون فى نهاية الحديث ، تخفيفاً على

القارئ وتيسيراً له . وهذا هو النص الكامل لحديث داريل مع يونج .

* * *

* فى رواياتك كتبت بصفة أساسية عن أجانب فى أراض أجنبية ، وشخصياتك الإنجليزية مغتربة كلها تقريباً ، فهل تشعر بأنك بعيد عن تناول الشخصية والحياة الإنجليزيتين المعاصرتين ؟ هل شعرت مرة بأنك مشدود للكتابة عن الشعب الإنجليزى فى إنجلترا الآن ؟

— أنا من أبناء المستعمرات كما تعرف . ولدت فى الهند . وليس أكثر قدرة على التذكر من ابن مستعمرات كان عليه أن يعيش بعيداً عن إنجلترا : لقد كنا نقرأ الصحف الإنجليزية بانتباه أكثر مما يفعل معظم الناس فى إنجلترا . وأنا أبقى نفسى قريباً جداً من الشئون الإنجليزية . ويجب أن أقول — مع هذا — بأننى كروائى لا تستميلنى الحياة الإنجليزية . فهى تبدو ضيقة ، محدودة نوعاً ما .

* ولكن ، ألم تكن ستكتب ، باعتبارك روائياً إنجليزياً ، من زاوية واحدة من العالم الإنجليزى لو كنت دائماً فى الخارج ؟

— إذا غفرت لى قولى فإنى أرى أن هذا من أخطائنا الرئيسية ، أى أن يفترض أن الفن شكل من أشكال الاستجابة الوطنية القحة لمكان معين . إنى أرى أن هذا قد يكون انعكاساً لموقفنا الضيق المحدد الذى يجعلنا نرفض التسليم بأننا جزء من أوربا . وأنا شخصياً أحب أن أشعر بأننى كنت إنجليزياً أوربياً .

* أنت الآن تقيم فى فرنسا بشكل دائم تقريباً ، فهل ستكتب مرة أخرى عن اليونان أو الإسكندرية ، أم أنك تشعر بأن رباعيتك الروائية

وكتبك عن الرحلات قد أبعدتهما عن مخططاتك ؟

– لم أصل إلى قرار فى هذا بعد . ولا شك أن الأماكن تموت فى نفسك بعد أن تؤلف عنها كتاباً ، برغم أنها كثيراً ما تعود للحياة مرة أخرى بعد فترة من الزمن .

* لماذا تعتقد أن « رباعية الإسكندرية » قد حققت هذا النجاح المدعوم بالجوائز فى فرنسا وألمانيا ؟ لماذا ، بشكل أخص ، لم تمثل مسرحيتك الشعرية « صافو » هنا على الإطلاق ، فى حين أنها عرضت ، فى وقت واحد تقريباً ، فى ثلاث مدن ألمانية هذا العام ؟

– إن الألمان يتمتعون بحس ميتافيزيقى متطور بدرجة كبيرة ، فى حين أننا نميل إلى التفكير فى الفلسفة باعتبارها ترتيباً منظماً للأفكار . وأعتقد أن ما يجده بعض القراء الإنجليز « غامضاً » فى رواياتى – فى ملاحظات بيرسورادن مثلاً – يجده الألمان مثيراً من الناحية الميتافيزيقية . ولكنهم – الألمان – لم يخلقوا لوك أو هيوم [١] .

* أتقول إنك كنت – أساساً – كاتب أفكار ؟

– بل أقول إننى كنت شاعراً زلت قدمه فى النثر ، ولكن الأفكار بالطبع تعنى الشيء الكثير بالنسبة لى . . .

* فى مكان ما من « جوستين » يظهر أن دارلى ، إحدى الشخصيات الرئيسية فى الرواية ، له نفس الحروف الأولى التى لك (ل . ج . د) ، وعلى أية حال ليس « دارلى » ببعيد عن « داريل » ، أقنعنى بهذا أن دارلى هو الناطق بلسانك ؟

– ليست الرواية ترجمة ذاتية بهذا المعنى . إنها نقطة خاصة مع

نفسى إن صح التعبير . ولكن ، أحياناً يساعدك هذا الضرب من الأشياء فى أن تتطابق قليلاً ، حيث تريد ، كأن تحس بالطريقة التى ستحس بها الشخصية التى ترسمها . وطبيعى أن المواقف فى الرواية خيالية . وحين تقرأ « كليا » أرجو أن تحس بأن دارلى يشبه بالضرورة سميه فى « جوستين » ، لأن الأمر كله فى الروايات الأربع ، فضلاً عن الأشياء الأخرى ، يعرض الطريقة التى ينمو بها الكاتب ويكبر . والروايات فى الحقيقة نوع من البحث العلمى فى التنوير الشعرى . لقد أردت أن أبين ، فى شخصية دارلى ، كيف أن الكاتب قد يكون متمتعاً بعدة من الطراز الأول ويظل مغموراً .

* ولكن ألا يوجد تناقض هنا ؟ إنك تقول فى مقدمة «بالتازار» إن موضوعك الرئيسى هو « بحث عن الحب الحديث » ، والآن تقول إنك فى الحقيقة ترسم صورة فنان ينمو . . .

— نعم ، ولكن هذا مترابط بطرق عديدة . فمثلاً ، أحاول أن أصور العشق الجنسى المزدوج الذى بعثه فرويد فى جميع مظاهره . ولكنى فى الجزء الأخير « كليا » أحاول أن أطور فكرة أن الفعل الجنسى هو الأداة التى « نعرف » بها . إنه نقطة القوة والارتكاز فى النفس ، وتستطيع أن تحدد الكثير فيما يتعلق بثقافة ما أو حضارة ما من خلال تناولها للجنس وفهمها له .

* إلى أى مدى تعتقد بأنك قريب من فكرة د . ه . لورنس التى تقول إنه من خلال الجنس وحده تقترب من العالم الحقيقى ؟

— تأثرت كثيراً بلورنس ككاتب ، ولكن ليس كشخص صاحب

أفكار . ولورنس ، برغم هجومه البطولى الرائع على مواضعات العصر ومحاولته تعميق وتوسيع الوعى (الذى لا شك أنه فعله) ، ظل فى قرارة نفسه بيوريتانياً . (متشدداً) فلا يزال ثمة لمسة من الكالفينية (٢) حول إصراره على بواعث جنسية معينة . خذ غضبته الشديدة على الزواج مثلاً . إنه لم يتحرك بها إلى أطوال علمية . وهو لا يقول إن الزواج بواحدة يبدو من الناحية البيولوجية هو القاعدة . إنه يتوسع كثيراً فى نسبة أفكاره إلى نفسه .

* نعم ، ولكنه بالتأكيد يقول إن المرء فى العملية الجنسية تكون عنده هذه المعرفة الخاصة — أو ما أسماه « الدم » .

— هذا صحيح ، ولكنى أشعر بأن قطع الرأس واستبعاد السبب لكى توطن الطبيعة العاطفية للإنسان فى البطن ، مثلما فعل ، هو أن نجعل النهر يجرى إلى الوراء . إنى أتبين تحت هذا محاولة أخرى لإيهامنا بتعبير روسو « الوحش النبيل » . ورأيى فى الجريان العاطفى أنه يسير إلى أعلى ، وهى فكرة استعرتها من الهندوس . أما لورنس فيقطع الشجرة ، ولا يؤكد إلا الجذور السوداء ، وأنا أحب على العكس أن تينع الشجرة وتغدق على ما حولها ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا من الزواج السعيد بين العقل والحدس . ورفض لورنس الكامل لجميع المعلومات العلمية الموجودة فى متناول أيدينا اليوم لهو أشبه باعتزال الخدمة والحياة على المعاش فى بورنماوث !

* هل صحيح أن لديك انعطافاً نحو رأى أكثر وثنية ؟ أعتقد أن هذا يظهر فى قصيدتك « الإله لوتشى » ؟

— أجل ، هذا الإله الصغير للجنس فى البحر المتوسط . أما الشيء

الذى لم أتفق معه أبداً فهو جميع الثرثرة العبرانية التى أدمجناها فى نظرتنا للمسيحية : مثل الكفارة والخلاص . وأخشى أن أكون رجلاً من أنصار الكفارة والخلاص والخطيئة الأصلية . ولا أعتقد أن لورنس كان كذلك .

* ربما باستثناء ما فى قصة « الرجل الذى مات » . . .

– إن المأساة هى أنه وجد مخرجاً فى « الرجل الذى مات » – وهى أكمل قصة قصيرة له وعبر عن هذا المخرج نثراً بشكل جميل – ولكنه لم يعش ليدمجه فى عمل فنى عظيم ، لأن صحته لم تساعده . فى حين أنه لو أتيح له عشر سنوات أخرى لكنا رأينا فناناً ذا هيئة وأهمية لا تبارى بالنسبة لأوربا .

* إذن أنت تشعر بأن رواية « عشيق السيدة تشاترلى » (التى تلت قصة « الرجل الذى مات ») كانت فاشلة ؟

– نعم . إن البسالة تكمن فيما حاول هو أن يفعله لا فيما حققه .

* إذا تحدثنا عن رواية « السيدة تشاترلى » أكنت تحب – ولندع الرقابة جانباً – أن تكون صريحاً فى تصويرك للعملية الجنسية ؟ أو قل صريحاً صراحة صديقك القديم هنرى ميللر (٣) . ؟

– كلا ، لم أكن أحب أن أكون مشاكساً ، فأنا مختلف عن ميللر من ناحية المزاج .

* هل تشعر بأنك قد تأثرت إلى حد ما بميللر من ناحية الأسلوب أو سواها ؟

– نعم . انظر « الكتاب الأسود » (لم ينشر إلا فى فرنسا عام ١٩٣٨) تجد به تأثراً قوياً بأسلوب ميللر النثرى المروع الثائر . كما أننى قد تأثرت

به فى حياتى وليس كفنان فحسب . فرفضه الشجاع لفعل أى شىء فيما عدا ما يشعر بأنه واجب الفعل كان دائماً نموذجاً لى . ويبدو لى أن الفنان الحقيقى يجب أن يكون عنده إحساس بالمهنة ، وأن يكون مستعداً للموت فى الشوارع ، مثلما فعل ميللر تقريباً أكثر من مرة ، لا أن يحول يده إلى آلاف المساومات والحلول الوسط التى نعيش بها جميعاً – مثل الصحافة ، والتدريس ، والإذاعة ، والديبلوماسية .

* نعود إلى رواياتك : كنت تتحدث عن العقل منذ قليل . والآن تقول فى إحدى ملحوظاتك عن رواياتك إن دى صاد – الذى أخذت عنه مقتبساتك – « يبدى عقلانية خالصة » وهو قول صعب بلا شك . . .

– كان ما أعنيه هو أننى أرى فى دى صاد التوأم الأدبى للثورة الفرنسية ، ومن ثمة للماركسية بالطبع إذا تركنا الثورة الفرنسية ، وهما محاولتان لفرض مناهج عقلانية خالصة على الكيان السياسى .

* ألا تؤيد عبارة : كنت أعتقد أن دى صاد متخصص فى الإفراط الجنسى ؟ .

– ربما ، فقد كانت الملحوظة على شىء من الغموض والإبهام . وأنا أفسرها لنفسى كما يلى : كانت جميع ألوان الإفراط عنـد دى صاد « مقصودة » . كانت بحثاً علمياً فى الجنس . وموضوعه – الذى يعلنه طول الوقت – هو الإلحاح بشكل مقصود على عرض فكرة عدم وجود أخلاقيات فى الطبيعة . وهم يعتبرونه فى فرنسا رجل دين مقصر ، وهم فى ذلك على حق تماماً .

* والآن ، ما رأيك فى عبارتك التى تقول فيها إنك « تحاول استجواب

القيم الإنسانية من خلال التصوير الصادق للعواطف الإنسانية » ؟

– حسن ، أعتقد أنه من الأفضل للمخلوقات البشرية أن تبوح بنفسها فى علاقاتها ببعضها البعض من خلال نقطة الضعف ، ألا وهى العلاقات الجنسية . . .

* لقد أطلقت عليها اسم العملية النفسية و « إعادة صياغة الحقيقة بطريقة بيولوجية » وأعتقد أنك جعلت جوستين تلاحظ أن الطعم الكامل للشخصية التى تتكشف لا يوجد إلا فى عملية « الحب الجسدى » .

– نعم . ولكنى أردت أن أتقدم خطوة بتصويرى للعبة العواطف الإنسانية أيضاً ، كى أوحى بأن وضع الشخصية الإنسانية على هذا النحو وهم من الأوهام .

* لقد اختبرت الأسس العلمية من أجل ذلك الرأى فى مناقشة فرويد واينشتاين وهايزنبورج(٤) و « المتصل المكانى الزمانى (٥) » بما كتبته بعنوان « مفتاح الشعر الحديث » .

– أخشى أن أكون قد ارتكبت غلطة فيه نتيجة لا تباعى ويندهام لويس (٦) فى كتابه « الزمان والإنسان الغربى » الذى قادنى فى البداية فى اتجاه هذا النوع من التفكير . فقد كنت أخلط بين الزمان البرجسونى والزمان الأينشتاينى (٧) . ولم يتضح لى ، إلا بعد سنوات ، أن الزمان المشدود إلى المادة فى الترامن الأينشتاينى ليس هو على وجه الدقة الزمان البرجسونى ، لأن الأفكار عن الزمان بين أفلاطون وبرجسون لم تتغير كثيراً جداً . حقاً ، قال برجسون (الذى درس عليه بروست) إنه لم يستطع أن يفهم الزمان الإينشتاينى ، وأن « المتصل » كان لغزاً بالنسبة له .

* هذا يسبب لى قلقاً . فأنت تقول فى مقدمتك لبالتازار أنك تؤسس مشروع رواياتك الأربع على فرض النسبية – على « المتصل المكانى الزمانى » . ألا تحاول حقاً أن تعكس بطريقة أدبية أفكاراً رياضية فى شكل رواياتك ، وهل صحيح أن هذا فى الإمكان ؟

– قد يكون لإحساسك مبرر . فقد وصلنى خطاب من أحد المشتغلين بالرياضيات يقول فيه : « ولدى العزيز التافه ! إن المتصل فكرة رياضية ، ومحاولة صناعة الأدب من مثل هذه الأشياء محاولة فارغة » وقد يكون هو أيضاً على صواب . فكل ما أعرفه هو أنه كان يجب أن أرد على نفس النوع من الخطابات إلى مستر ميركاتور عن اعتراضه وأقول : « والدى العزيز ، هذا ليس كوكباً سياراً » فيرد على قائلاً : « لم أكن أعنى أنها كوكب سيار ، ولكنك تفهم ما أعنيه » . إننى ببساطة أستخدم المتصل كواحد من أهم الصيغ الهامة بالنسبة للعصر فى علم الكون ، لكى أصنع فوقه رقصة شعرية إن صح التعبير .

ولكنى لو كنت صنعت الربط الداخلى للروايات كما ينبغى فلابد أنها كانت ستثير مشكلة رهيبة ، وأعنى بها مشكلة الشخصية . وفى هذا المحيط الستيريوفونى (المجسم) أعتقد أنها تثير بالفعل سؤالاً فى ذهنك مثل : هل الشخصية الإنسانية ليست ضرباً من الخيال الانتقامى أو ضرباً من التلفيق المهذب ؟ وإثارة مسائل مثل مبدأ التحدد تؤثر فى الأساس الشامل للشخصية الإنسانية – وعندئذ تجد نفسك داخل الميتافيزيقا الهندوكية !

* نعم . أفهم كل هذا ، ولكن . . .

– إذا انفصلت عن التجربة ، وإذا حفظت الروايات الأربع جميعاً فى رأسك ، فلابد أن تهتدى إلى فكرة عن المتصل . فأنا أستخدم مخلوقات بشرية بدلاً من الأرقام . ويترتب على هذا أننى أحاول – بخضوعى لجميع المشاكل الخاصة بكتابة مجرد رواية خالصة – أن ألقى الضوء عليها من خمسة أو ستة جوانب مختلفة .

(وعند هذا الحد أومأت إلى أن كثيراً مما سعى إليه قد تحقق بلغة أدبية خالصة على يدى فورد مادوكس فورد (٨) . وأعرت داريل رواية فورد المسماة « الجندى الماهر » ، فقرأها فى ليلة واحدة ، ثم كتب : « إنى لسعيد غاية السعادة لأننى لم أقرأ « الجندى الماهر » قبل أن أكتب « جوستين » ، وإلا لما كنت قد أنهيتها ! فهذه الرواية شيء مثير للدهشة بتنظيمها الذكى وزخمها وحركتها الحاشدة ، إنها أهل لأن توضع جنباً إلى جنب مع أفضل ما أنتجه عصرنا . كيف لم يتأت لى بحق الشيطان أن أعرف إنتاجه ؟

* إن الهدف هو أن الشكل الذى ابتدعه فورد مثبت جميعه فى موضعه . ويقلقنى أن أشعر بأنك بعد أن أنهيت روايتك قد أضفت ما تسميه « معلومات لا غنى عنها » فهى ضرب من الأفكار التى تأتى بعد الأوان ، وأشعر بأنها تفسد ما كان يجب أن يكون أقرب إلى تأليف موزار .

– أعتقد أن النهايات غير المحبوكة تصوركما تعلم مبدأ عدم التحدد . وهذا شيء مقصود . ففى نهاية رواية « كليا » مثلاً خططت بشكل مقصود خمس أوست نتف من المعلومات كان يمكنها هى نفسها أن تصنع خمس أو ست روايات أخرى ، إما بالاستيفاء أو الحذف – ويجب ألا يحنق

هذا العمل القارئ ، ولكنه يجب ببساطة أن يشير إلى إمكانية توسيع الرواية بدون أن تصبح رواية أجيـال Roman Fleuve وقد أحسست أنه جدير بي أن أتحلل من الشكل المسلسل فى رواية الأجيال الذى لا يصور - فضلاً عن هذا - إلا شكلاً آخر من أشكال السرطان - أى التكاثر المتعمد فى الخلايا الحية فى أعمال جيل رومين التى تزيد على ثلاثين جزءاً ! ولم أكن لأستطيع أن أفشل أسوأ من هذا (لو أننى قصرت) لأنه كان عليه فى النهاية أن يعتذر لعدم إنهائه مصير ما يقرب من ثلاثين شخصية !

* الرباعية ليست فاشلة ، إنها عمل ناجح - وليست أهلاً للتقدير وحده . فقد اجتذبت جمهوراً عريضاً .

- حسن ، إنى أحاول أن أكسب الروايات الأربع قيمة فى سبيل المال ، حتى بلغة ماريا مارتن العادية ، وكذلك فى سبيل الميلودراما ، والتشويق والعقدة . ولكن ، لا شك أننى أجازف جميع أنواع المجازفات : إن غاية الخطورة هى أن يكتب المرء كتاباً ثم يكتب كتاباً آخر يناقضه كلية فى كل سطر من سطوره تقريباً .

* كل هذا شيء منفصل : إن قراءة « الجانب الآخر » من القصة شيء جذاب دائماً ، وهكذا بلا شك هى الكتابة نفسها - تلك الصور الرائعة لصيد البط والمرقص ، إلخ . إن بعض النقاد يشكو من أن هذه أشياء تزيد على اللازم ، مثل قطع الديكور ، بمعنى أنها ملصقة إن صح التعبير . .

- إنى واع دائماً إلى أن أكون مفرطاً فى الزخرفة والتنميق بهذه

الطريقة . ولست أستطيع إلا أن أدافع بأن هذا يأتيني بشكل طبيعي . فهذه الروايات كتبت تحت ضغط رهيب ، ضغط مالى ، وكان على أن أحصل على شيء من المال كى أكتبها . وقد كتبتها فى فترة زمنية قصيرة جداً . فقد كتبت « بالتازار » فى ستة أسابيع ، وذهبت إلى المطبعة كما هى . ولهذا فإذا كانت البهرجة موجودة فليست بسبب إفراطى فى العمل فى مادة الروايات . ولكننى أحب أن أعلن دفاعاً عن الكتابة الجيدة بأنها الكتابة الأنيقة . ولا يوجد سبب يمنعنا من أن يكون لناشئ من الصقل والأناقة والأسلوب . لقد أصبحت الكتابة شديدة الشبه بالحديد المجلفن (المطلى بالزنك) لدرجة أنه حتى الكتب الجيدة تكون أحياناً صعبة جداً على القراءة بسبب ما فى نثرها من رموز وعلامات مبتذلة .

* لا شك أن الناس الذين نقدوك كثيراً ما رفضوا رواياتك بدعوى أنها « هراء تجريبي ينتمى للعشرينات » .

– يعتمد هذا على ما إذا كنت قانعاً بأن أكون نسخة مصغرة قاصرة من « بروست » . لقد أردت أن أحدث « خرقاً فى خطوط العدو » . فتسلط فكرة الزمن قد أدى بى إلى طريق مسدودة . وحين تفكر فى مستنقع الكلمات الضخم فى « فيجانزويك » (٩) ، أو الإتقان المبالغ فيه عند فرجينيا وولف فإنى أعتقد أننى أتحرك بذكاء ، نوعاً ما نحو الهجوم إذا قورنت بهما . وعلى أى حال فلدى الإحساس المريح بأننى صنعت شيئاً يبلغ قمة المنحنى : وإذا لم يكن هذاالشيء جيداً بما فيه الكفاية فإنى سأحاول مرة أخرى . ولكنى لا أستطيع أن أصنع الآن أفضل مما صنعت .

* لعلك تخطط لكتابة رواية هزلية : على أساس قصتيك « روح

الأجساد » و « الشفة العليا اليابسة » .

– كلا . إنى أحب أن أصنع شيئاً كبيراً ، هائماً ، وربما مبتذلاً نوعاً ما . إن نظريتى هى أنك إذا أصبحت متزمتاً أكثر من اللازم ووضعت خطًّا تحت الابتذال بمسطرة فإنك تفقد الرقة أيضاً . وكلا الشيئين يسيران معاً ، مثلما حدث مع كتاب العصر الإليزابيثى . أريد أن أعد منتخباً من أكثر ناثرى عصر إليزابيث بعداً عن الصقل . وأتمنى أن نتمكن من إعادة السيطرة على المجال الكبير للشعور الذى تمتع به الإليزابيثيون ، من أدنى السوقية والابتذال إلى أقصى الرقة والثقافة والنقاء . أتظن أن الناس إذا فهموا نصف كلام أوفيليا سيسمحون لمسرحية « هاملت » بأن تمثل أمام تلاميذ المدارس اليوم ؟ إن الشىء الرحيم هنا هو الجهل .

* كيف تكتب بالضبط – بالقلم أو بالآلة الكاتبة ؟ هل تكتب طبقاً لمخطط أو كيفما اتفق ؟

– أكتب النثر بالآلة الكاتبة والشعر بالقلم . وحين أشرع فى رواية أحب أن أقضى فترة طويلة منتظمة فى كتابتها بلا زوار أو معوقات . أستطيع أن أعمل دون انقطاع أربع عشرة ساعة فى اليوم . وأحاول أن أحقق متوسطاً لنفسى ، وألا أهبط إلى ما دون ١٥٠٠ كلمة فى اليوم . لقد حولتنى تجربتى فى السلك السياسى إلى صحفى متمرس ، وأستطيع أن أكتب فى غرفة الأخبار بصحيفة الديلى إكسبريس إذا لزم الأمر . أما الآن فإنى حر ، أستيقظ فى السادسة ، وأحاول أن أكسر ظهر عمل الصباح عند الظهر ، حين يأتى ساعى البريد .

* هل هناك فرق آخر محدد بين التأليف الشعرى والتأليف النثرى ؟

– إن اهتمامى الأول كروائى ينصب على إنهاء ثلثى الكتاب قبل أن أبدأ فى تمحيصه وتغييره . وأنا أجد أن شكل الكتاب وتوازنه لا يظهران قبل صفحة ٢٠٠ ، ولكن القصائد مثل الهوابط – عليك أن تجلس فى انتظار أن تتشكل ، وهى لا تتعجل فى ذلك . أما الروايات فيمكن أن يدفعها القفا إلى الأمام ، حتى لو كنت مصاباً بصداع حاد ، تستطيع دائماً أن تعود إليها ، وتقوى لون الصفات والنعوت التى تكتبها وأن تضع نتفة من أحمر الشفاه داخل فقرة ضعيفة ، وأن تنسق وتفرم فيما بعد . إن القصيدة مثل صيد السمك ، حيث يكون عليك أن تخرج السمكة بأكملها من الماء – ولابد ألا تكون السمكة حذاء حين تخرجها ، وذلك يستغرق وقتاً طويلاً – ولكنك لا تكافأ نسبياً على ذلك المكافأة الكافية .

* ألم تكتب قصائد أخرى ؟

– أرجو أن أكتب .

* ألديك قصائد لم تنشر ؟

– قصائدى الوحيدة التى لم تنشر لا يمكن نشرها إلا فى باريس – (ومن هذه القصائد بعض الأغانى التى قصد بها أن تغنى على لسان سكوبى ، إحدى شخصيات الرباعية) لقد مزقت الكثير من القصائد ، ولكن بظهور ديوانى « القصائد الكاملة » أقول إننى لا أمزق كثيراً !

* فيما يتعلق بشعرك : إلى أى مدى أثر فيه إليوت ؟ هل أثره ، فيما أظن أقل من أثر أودن ؟

– لا أعتقد أننى شاعر مهم بحيث نفكر بهذه اللغة ، وديوانى «القصائد

الكاملة » يكاد يكون أطول من ديوان إدوارد توماس (١٠) . ولا شك أن أودن وإليوت هما أستاذانا جميعاً وقد وجدت أسلوب إليوت المبكر أسلوباً بارداً . بل إنني حاولت أن أكتب فيه هجاء لكى أبين عدم موافقتى على إنتاجه . ثم وجدت أنه غير قابل للتقليد ، مما جعلنى أدرك أنه كان شاعراً عظيماً . وللمرء ما يحبه وما لا يحبه وأنا لا أحب بوب (!) ولكن بايرون قد يطرحنى أرضاً على قولى هذا – وأنا أحب بايرون !

* وما رأيك فى « الرباعيات الأربع »(١١)

– هى أجمل قصيدة صوفية طويلة فى الإنجليزية منذ كراشو (١٢) أجمل الشعر الصوفى قاطبة فى رأيى .

* ألا يميل إنتاجك إلى الصوفية ؟

– نعم ، برغم أنه من التهور أن أقول هذا . ولكن النمط المسيحى الأوربى لا يستهوينى بزاويته القوية المشوهة للنفس . لقد أقمنا حائط مبكى فى وسط النفس الأوربية . أما بالنسبة للصوفية فإنى أفضل شيئاً مثل مذهب الصوفية . (فى الإسلام) إنى درويش . أرقص فى الذكر وأحاول أن أرقص .

* ربما تكون طبيعتك أكثر من طبيعة صوفية ؟

– أعتقد أن الطبيعة اليونانية تشبعت تماماً بأساسيات النمط الرئيسى للعقل الذى شب فيها ، وفى اليونان تحس بأن العالم الوثنى ضيق جداً . أما حيث أعيش الآن ، فى جنوب فرنسا ، فتحس بشىء يتساوى فى القوة مع هذا – تحس بالمحلية والأهلية ، والمغنين الشعبيين ، والوحشية الهائلة ، ونوع مختلف من الصوفية . وفى مدينة (ورست) حيث كنت أعيش

فى السنة الماضية ، كان الفرنسيون فى رأيى ضيقين جداً ، إن ما قبل التاريخ فى بريطانيا يحتاج إلى نهضة واستعادة لمركزه السابق . ولست آسفاً إلا على أننا لطخناه كله عن طريق بليك (١٣) وصحبه : إن إنجلترا مشبعة بهذه الأنواع من العمق ، ولكنها مغطاة ومكسوة بخلفية لاهوتية وتاريخية .

* لقد عرفت شيئاً كثيراً عن دايلان توماس (١٤) فى وقت ما .

— نعم ، كان رجلاً صادقاً جداً ، برغم أننى صدمت بعض الشىء حين اكتشفت كمية التحول فى الصفات والنعوت التى ترددت عنه ، ولكن سجيته الإنشادية العجيبة التى تنتمى لأبناء ويلز حفظت له مكاناً طيباً على أرض الملعب .

* أليس بينكما مشابه ؟

— اعتدنا أن نتناقش مناقشات طفيفة ، لأنى كنت أؤكد على أن الشعر يجب أن يجرب وأن يقول شيئاً ، وكان دايلان يقول شيئاً هنا وهناك ، ولكن فى فترات متقطعة ليس إلا . فقد كان ما يحبه بشدة هو لون الكلمات وصياغتها . وحين قرأت له فى السنة الماضية خطر لى أن ثمة نوعين مختلفين من الشعراء — أولئك الذين على أهمية بالنسبة للغتهم ، وأولئك الذين على أهمية بالنسبة للغة الأفكار المعممة . ولعلى أربط دايلان بما لا رميه (١٥) على سبيل المثال ، فى حين أن مالارميه ليس هو الشاعر الذى أفضله ، ولكنه مهم جداً بالنسبة لتركيب اللغة الفرنسية وبنيتها .

* وفيما يتعلق بإنتاجك المبكر . . .

— كل إنتاجى الذى أنتجته قبل أن أسمع صوتى الخاص يكاد لا يستحق الفحص . لقد كانت رواية « الربيع الدامى » (١٩٣٧) من

بنات الذهن ، لا من الموهبة . وأعتقد أن الكتاب الأسود الذى نقبت فيه عن البترول لأول مرة ربما يوحى بنوع من التخطيط لروايتى الحالية « رباعية الإسكندرية » .

* إن نجاح الرباعية قد جعلك حراً لأول مرة ، حراً من الحاجة إلى كسب عيشك من غير الكتابة . أيشكل هذا مكسباً شاملاً ؟ لقد ذكر إليوت حديثاً ، أنه لو لم يشغل نفسه بكسب العيش « لكان لذلك تأثير هائل » عليه .

– نعم ، قال لى إليوت ذلك . ولكنه كان يشغل وظيفة مريحة نسبياً إذا قورنت بالوظائف التى كان على أن أشغلها فى السلك الدبلوماسى ، وأغلبها فى مواطن أزمات ، (كان داريل مسئول الاتصال بالحكومة فى قبرص أثناء الأحداث التى شهدها عام ١٩٥٩ وكتب عن تجاربه فى كتابه « الليمون المر ») لقد كانت هذه الوظائف ثمينة بالنسبة لى كروائى ، ولكنها لم تكن ذات عون كثير من نواح أخرى . وأنا الآن أيضاً أقوم بأنواع مختلفة من الكتابة ، والتصوير بالزيت ، والتصوير السينمائى ، وبناء الأسوار بالحجارة .

وعند هذا الحد افترقنا . ولكنه بعد بضعة أيام كتب لى على بطاقة بريد ما يلى :

« أسعدنى أنك تبدو مدركاً أن جميع إجابات الأسئلة هى إجابات مؤقتة ، لأنى ما زلت أنمو . ولعلى فى السنة القادمة أومن بعكس ما أومن به اليوم ! إنه شىء لعين ، ولكنها حقيقة يفهمها بعض النقاد أو المعجبين

حين يغرون المرء بأن يكون ذا سلطة فى الإجابة عن الأسئلة . والمرء يشعر ، إذ يعرف هذا ، بأنه مشعوذ نوعاً ما . . . » .

* * *

فيما يلى بعض شروح الأسماء والتعبيرات التى استخدمت فى هذا الحديث مما قد يستلزم شيئاً من المعرفة لمتابعته :

١ – جون لوك (١٦٣٢ – ١٧٠٤) ودافيد هيوم (١٧١١ – ١٧٧٦) من أشهر فلاسفة الاجتماع والحكم الإنجليز .

٢ – الكالفينية نسبة إلى جان كالفين (١٥٠٩ – ١٥٦٤) أحد زعماء حركة الإصلاح الدينى فى أوربا . ومذهبه يقوم على احترام الكنيسة وإخضاع الرعية لها على أساس بروتستانتى .

٣ – هنرى ميللر (١٨٩١ –) هو الروائى الأمريكى المعروف بروايته « مدار السرطان » وجرأته البالغة فى الوصف والتصوير وإباحته لكثير مما يعترض عليه رجال الأخلاق فى الفن .

٤ – فيرنو هايزنبورج (١٩٠١ –) عالم طبيعة ألمانى وأحد مؤسسى نظرية الكم ، يؤمن بتفاعل الذرة مع نفسها ، وينكر استقلال الواقع الفيزيقى على الملاحظة ، وقد عدل أخيراً عن أفكاره وتبنى أفكاراً مثالية .

٥ – المتصل المكانى الزمانى مبدأ أساسى فى نظرية النسبية عند أينشتاين ، ويفسره سطح المائدة الرخامية مثلاً ، فحين يكون هذا السطح منبسطاً أمامنا فإننا نستطيع الانتقال من أية نقطة على هذا السطح إلى أية

نقطة أخرى عن طريق الانتقال المستمر من نقطة إلى نقطة مجاورة ، وهلم جرًّا ، وبهذا يوصف سطح المائدة بأنه متصل .

٦ - ويندهام لويس (١٨٨٢ - ١٩٥٧) روائى ومصور من أب أمريكى وأم إنجليزية له نشاط غزير فى الكتابة والتصوير ، وآراء جريئة فى الفكر والحياة .

٧ - الزمان البرجسونى نسبة إلى الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) وعنده أن الديمومة هى أساس كل شىء . وأن المادة والزمان والحركة أشكال مختلفة ندرك فيها الديمومة . ومعرفة الديمومة لا يمكن تحقيقها إلا عن طريق الحدس . أما الزمان الأينشتاينى فنسبة إلى أينشتاين ، ويتصف هذا الزمان بأنه نسبى ومتغير .

٨ - فورد مادوكس فورد روائى أمريكى قليل الحظ من الشهرة .

٩ - فيجانزويك هى الرواية المعروفة بهذا الاسم لجيمس جويس وفيها تعقيد أكثر مما فى «عوليس» وهى تترجم بمعنى «مأتم فيجانز» .

١٠ - إدوارد توماس (١٨٧٨ - ١٩١٧) شاعر إنجليزى كان ذا شخصية قوية ومعرفة عميقة وإحساس أعمق بالريف الذى كتب عنه نثراً جذاباً .

١١ - الرباعيات الأربع هى القصيدة المعروفة بهذا الاسم للشاعر إليوت وفيها مسحة واضحة من الصوفية وإيمان صاحبها بالكنيسة .

١٢ - ريتشارد كراشو (١٦١٢ - ١٦٤٩) شاعر إنجليزى قليل الشهرة ، تميز شعره بالألوان المسرفة والصوفية . وقد تشكك فى الكنيسة ثم عاد إليها .

١٣ - وليم بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧) شاعر رومانتيكى إنجليزى معروف .

١٤ – دايلان توماس (١٩١٤ – ١٩٥٣) من أفضل الشعراء الإنجليز فى هذا القرن ، عرف بصوره الغريبة الجامحة ، وشخصيته الغريبة الأطوار .

١٥ – ستيفان مالارميه (١٨٤٢ – ١٨٩٨) شاعر رمزى فرنسى معروف .

آرثر ميللر

قد يختصم الكثيرون حول أهمية بعض كتاب المسرح المعاصرين ، لكن مما لا يختصم حوله اثنان آن أرثر ميللر علم من أعلام المسرح العالمى المعاصر .

وقد يوجد بين كتاب المسرح من يكتب لتسلية الجمهور أو لمساعدته فى هضم طعام العشاء على مقاعد المسرح ، ولكن آرثر ميللر ليس من هذا الصنف أو ذاك . إنه كاتب جاد مؤمن بالكاتب المسرحى كمفكر ، مؤمن بأن المسرح مائدة مستديرة يجتمع حولها الجمهور ، وتطرح على بساطها التجربة المسرحية . وهدف ميللر من ذلك كله هو العمل على خلق حياة أفضل للإنسان عن طريق المسرح . ومن ثم فمن حق المسرح فى رأيه أن يكون « مفخرة من مفاخر الكرة الأرضية » حين تتجدد الحياة على ظهرها فى المستقبل ، ويحل محلنا قوم آخرون يحصون مفاخرنا وسقطاتنا . . ذلك هو مجمل رأى ميللر فى المسرح ووظيفته .

ولكن ما موقع ميللر على خريطة المسرح الأمريكى ؟

لقد بدأت هذه الخريطة فى الظهور إبان القرن الثامن عشر ، وكانت معالمها قليلة ومتناثرة على سطحها ، يغلب عليها الطابع الغنائى والكوميدى الضحل ، وتختلط فيها الفكاهة بالموسيقى والغناء . وظلت حال هذه الخريطة على هذا النحو من الفقر طوال القرن التاسع عشر تقريباً ، بل ومطلع القرن العشرين .

فى القرن العشرين ، بل وفى نصفه الأول بوجه عام ، استطاع المسرح الأمريكى أن يثبت خريطته ، وأن يبرز معالمها ، وأن يفرضها على العالم . . وفى القرن العشرين ، أو فى نصفه الأول على وجه التحديد ، ظهرت أسماء عديدة صنعت مجد المسرح الأمريكى وحددت خريطته . وإذا ذكرت هذه الأسماء فلا بد أن تأتى فى مقدمتها أسماء المررايس ، يوجين أونيل ، ماكسويل أندرصن ، كليفورد أوديتس ، ثورنتون وايلدر ، تنيسى ويليامز ، آرثر ميللر .

كان آرثر ميللر ، مع زميله تنيسى ويليامز ، ألمع من ظهروا على خريطة المسرح الأمريكى بعد الحرب الثانية ، وكان ظهور ميللر وويليامز بعد الحرب مباشرة بمثابة فاتحة لخير عميم فى المسرح الأمريكى ، فقد ساهما بقسط موفور فى إثبات حق الأمريكيين فى الحصول على الترفيه والإمتاع جنباً إلى جنب مع الفائدة والنفع الذهنيين والروحيين . وكان ميللر أشبه بجسر يصل بين التراث القومى الجاد الذى خلفه أونيل وأوديتس وبين التراث العالمى ابتداء من اسخيلوس وسوفوكليس إلى ابسن وتشيكوف وشو .

إن أرثر ميللر كما يقول الناقد الإنجليزى كينيث تينان ينتمى بمسرحه إلى تراث الثلاثينيات فى الدراما الاجتماعية ، وإذا كانت مسرحياته « عويصة » فى رأى تينان ، قوية العضلات ، تتعلق بعالم الرجل فى معظمها ، فإن فيها تمرداً واضحاً على كل ما هو غير إنسانى فى علاقة الإنسان بغيره ، وفى علاقته بأسرته ، وفى علاقته بدولته والسلطة التى تهيمن على مجتمعه .

لقد ولد ميللر فى ١٧ أكتوبر عام ١٩١٥ لأبوين من أصل أوربى ،

وأنهى دراسته الثانوية عام ١٩٣٢ ولكنه لم يستطع الالتحاق بأية كلية ، لأن « أحداً فى المنزل لم يكن يملك المصروفات » على حد تعبيره . وكان البديل واضحاً ، وهو أن يعتمد على نفسه . وهكذا نزل إلى معترك الحياة مبكراً ، ثم أكمل تعليمه بعد ذلك .

وقد جرب آرثر ميللر التعبير عن نفسه وفكره فى عدة أشكال فنية على رأسها المسرحية بالطبع ، فقد كتب التمثيلية الإذاعية ، وكتب الشعر فى مطلع حياته ، وكتب القصة القصيرة والرواية ، كما كتب المقالة والدراسة ، بل كتب السيناريو السينمائى ، وهكذا تنوع إنتاجه وتنوعت كتاباته التى غطت المسرحيات على معظمها ، وصارت تذكر قبل أن يذكر له أى جهد آخر فى مجال الكتابة والتأليف .

وآرثر ميللر ، مع ذلك كله ، كاتب مسرحى مقل فى الحقيقة بل إنه انقطع عن التأليف المسرحى نحو تسع سنوات . وهذا بيان موجز بمسرحياته الإحدى عشرة .

— الرجل الذى أوتى الحظ كله . وهى أولى مسرحياته . ظهرت عام ١٩٤٤ ولم تستمر طويلا .

— كلهم أبنائى . وهى أولى مسرحياته الناجحة فنياً وجماهيرياً على السواء . ظهرت عام ١٩٤٧ .

— وفاة بائع متجول . وهى أقوى مسرحياته حتى الآن وأنضجها باعتراف معظم النقاد . ظهرت عام ١٩٤٩ .

— عدو الشعب . وهى مقتبسة من مسرحية هنريك ابسن المعروفة بهذا الاسم . ظهرت عام ١٩٥٠ .

– البوتقة . وهى المسرحية التى أثارت ضجة كبيرة وقت ظهورها عام ١٩٥٣ بسبب أفكارها التقدمية التى كانت تحاربها لجنة مكارثى المعروفة فى ذلك الوقت .

– ذكرى يومى اثنين . وهى أقصر مسرحيات ميللر . كتبها فى فصل واحد وظهرت عام ١٩٥٥ فى برنامج واحد مع زميلتها التالية .

– مشهد من الجسر . وهى المسرحية التى ضمت عند عرضها إلى المسرحية القصيرة السابقة عام ١٩٥٥ .

– بعد السقوط . وهى المسرحية التى ظهرت عام ١٩٦٤ بعد احتجاب ميللر عن الكتابة للمسرح قرابة تسع سنين ، وقد أثارت بدورها ضجة كبيرة بسبب تصويرها لعلاقة ميللر بزوجته السابقة مارلين مونرو .

– حادثة فى فيشى . وقد ظهرت بعد ستة أشهر من ظهور « بعد السقوط » ولكنها لم تنجح كثيراً بسبب أسلوب المناقشات الذى طغى على حوارها .

– الثمن . وقد ظهرت عام ١٩٦٨ ، وفيها عاد ميللر إلى أسلوبه القديم فى مسرحياته الأولى .

فى كل هذه المسرحيات الإحدى عشرة تقريباً حاول آرثر ميللر أن يلتزم بمسئولية الفرد تجاه نفسه وتجاه الجماعة التى ينتمى إليها ، أياً كان حجم هذه الجماعة ، وأياً كان نوعها ، وسواء كانت أسرة صغيرة أو طائفة أو مجتمعاً كبيراً وفى هذه المسرحيات أيضاً كان آرثر ميللر مثال الكاتب الجاد المشغول بالإنسان ومصيره أولا وأخيراً .

والحديث التالى أجراه مع ميللر عام ١٩٧٠ الناقد المسرحى الإنجليزى

رونالد هايمان ولا شك أنه يتطلب من قارئه شيئاً من الإلمام الجيد بمسرحيات ميللر كما سنرى :

هايمان : كنت أريد أن أسألك عن الممثلين الذين قاموا بأداء شخصية ويلى لومان التى شاهدناها فى إنجلترا ، أعنى فردريك مارش فى الفيلم وبول مونى على خشبة المسرح إذا قورنا بلى . ج . كوب . . من منهم أعطاك معظم ما كنت تريده ؟

ميللر : قام لى كوب بأداء هذه الشخصية أحسن أداء من وجهة نظرى . وإذا بدأنا بالسينما فقد أحسست بأن فردريك مارش قد أداها على أساس أن لومان كان مخبولا . لقد كانت المسرحية دراما سيكلوجية على نحو ما ، ولم يكن الخطأ خطأه على الإطلاق ، ففردريك ممثل قدير جداً – استطاع أن يؤدى الشخصية بسهولة . إن الخطأ يقع على المخرج والسيناريست . اللذين فهما المسرحية بلغة الطب العقلى – لأنهما من ناحية كانا متخوفين من موضوعها فى ذلك الوقت فيما أتصور – فالمسرحية كانت مبهمة جداً فيما يتعلق بالعادات الأمريكية والنظام الأمريكى . والحقيقة أنهما عندما أعدا تلك المسرحية للسينما ، قامت شركة أفلام كولومبيا بصنع مقدمة فيلمية – فيلم قصير – على حسابها كى يسبق عرض « وفاة بائع متجول » فى جميع المسارح . وكان ذلك الفيلم محاولة لتمجيد مهنة البائع المتجول وإظهار قيمتها ، فى الواقع وعلى عكس السينما ، باعتبارها مهنة مجزية يستطيع الإنسان أن يمارسها فى هذا البلد . لقد

كنا نمر بفترة مكارثية ثقافية ، وقد حدث فى ذلك الوقت أن كانت المسرحية تهاجم على أساس أنها قنبلة زمنية وضعها الشيوعيون لنسف البلاد . وقد قمت بمنع عرض الفيلم القصير أو المقدمة الفيلمية ولم يعرض على الإطلاق . ولكن كان مما أدى إلى أن يبدو ويللى مخبولا هو إزالة الضغط الذى وقع على مشاغله .

لقد قام بول مونى بأداء هذه الشخصية فى لندن . فلم يؤدها على الوجه الصحيح ، بمعنى أنه كان قد بلغ فى حياته الفنية نقطة راح يصغى فيها إلى صوته الشخصى .

لقـــد كان ممثلاً قديراً جداً ، ولكن أسلوبه كان فى الحقيقة تكنيكياً أكثر من اللازم . وكان أداؤه لا يكشف إلا عن قدر ضئيل جداً من الحياة الداخلية الحقيقية للشخصية .

أما كوب فكان أفضل من أدوا هذه الشخصية . ذلك أن العادة قد جرت على أن الممثل الذى يخلق الدور خلقاً أصيلاً يتمتع بميزة اكتشاف هذا الدور اكتشافاً جديداً كل الجدة . وحين تكتشف شيئاً بهذه الطريقة فإنك تستثمر نفسك فيه ، فلا تحمى نفسك منه بنفس الطريقة التى يسلكها الناس الذين يأتون بعدك حين يحمون أنفسهم من أنواع الأداء التى سبقتهم ، وذلك كى يصنعوا شيئاً مختلفاً ، حتى لو كان من الخطأ أن يكسبوا أنفسهم طابعاً فردياً مميزاً . وقد كان كوب متفهماً لهذا ، ولا شك أنه شخصياً من أنصار هذه الطريقة على أية حال .

هايمان : تبدو مسرحية « الثمن » أقرب من بعض الوجوه إلى مسرحية « كلهم أبنائى » ومسرحية « وفاة بائع متجول » أكثر من أية مسرحية من المسرحيات التى تتخلل هاتين المسرحيتين بمعنى أنها تعود بطريقة ما إلى علاقة الأب والابن حتى لو كان الأب متوفياً .

ميللر : فى رأيى أن مسألة الابن والأب كلها عبارة عن قشرة هشة فى تلك المسرحية . ولعلك ترى أنها ليست مسألة فعالة حقيقة على النحو الذى كانت عليه فى المسرحية الأخرى . وقد كان ما شغلنى أساساً فى مسرحية « الثمن » هو ما يتكلفه المرء فى سبيل أن يكون شخصاً يرفض الانحراف وإغواء قيم المجتمع . إنه بمعنى ما ثمن الصدق مع النفس . وبمعنى آخر فقد رفض الشرطى أن يختار الجنس ودوافع النجاح فى المجتمع . وقد أقام بينها وبين نفسه حائطاً . وحافظ على نوع من الصدق الأحمق العنيد مع النفس كنتيجة لذلك ، ولكنك ترى كم دفع فى مقابل ذلك . ومع هذا هو أعقل من والتر ، ولديه إدراك للواقع . ولهذا فمن الأهمية الشديدة أن ما تتضمنه واجهة المسرحية هو مسألة الثمن – ثمن التشوهات الذى تتكبده وجهات النظر على حد سواء فى هذا المجتمع ، التشوهات التى يتبناها الناس الذين يقدرون إلى حد ما على منع أنفسهم من الانحراف أمام الفرصة والجنة المستحيلة التى يعد بها ذلك المجتمع . ومسألة الأب والابن جزء سطحى فى هذه المسرحية ، يتعلق بسببها

المباشر أكثر مما يتعلق بموضوعها .

هايمان : ولكن ألا يلعب إثم الأب دوراً كبيراً حقاً فى ما قبل تاريخ المسرحية مثلما حدث فى مسرحية «كلهم أولادى» ؟

ميللر : نعم ، ولكن ما يشجع أنك ترى أننى أرجو أن يؤلفها كاتب آخر ، أعنى كاتباً لم يحدث له أن كتب عن الآباء والأبناء . لقد تركت الأب غير مرسوم الشخصية عن قصد ، فيما عدا الماضى الذى أسىء فهمه ، ذلك الرحم الميت الذى خرج منه الآخرون . وهو نفسه لم يعد يطالب بأية مطالب ، ولكن الأبناء يصارعون قيمة فى داخل انفسهم . حقاً ، إنه ببساطة موجود كظل والحقيقة أنهم لا يصفحون عنه ولا يتذكرونه . إنه فى النهاية مغفور له على أيدى الآخرين . ولكن هذا هو كل شىء الآن .

هايمان : ولكن فيكتور واقع فى شرك شىء ما بحيث كان بوسعه ، لو لم يقاوم أباه أكثر أن . . .

ميللر : ولكن لا شك أن ذلك كان منذ وقت طويل للغاية . بل إنه يرى نفسه من خلال أبيه . لقد تناقص الأب فى حجمه — وثق أنه ليس لديه سوى الضحكة الأخيرة ، مثلما يفعل الموتى دائماً لأنهم صنعونا ، لأنهم فى داخلنا حتى عندما نتخلص منهم .

هايمان : قرأت لأحد النقاد قوله إنك تعتبر نفسك من ناحية فنية الدراما منحدراً من صلب ابسن .

ميللر : مصدر هذا كله مقال كتبته . وفحواه أنك لم تعد تستطيع أن تصرف النظر عن إبسن مثلما تستطيع أن تصرفه عن نوع من العمارة أوجد أنواعاً أخرى من العمارة . لقد كان له تأثير قوى علىّ فى مطلع شبابى ولكنى لست مديناً له بالمعنى الذى يلح فيه المرء على تجديد حيويته دائماً . وقد كان ما أعطانى إياه فى البداية هو الإحساس بالماضى والإحساس بتأصل جذور كل شيء يحدث .

هايمان : ما إحساسك ، مع هذا ، بالنسبة لمسرحيات بينتر ، والتى تكاد ترفض الماضى كلية بمعنى أنك لا تصل مطلقاً إلى معرفة تاريخ الشخصية ؟

ميللر : إنى آخذها ، بكل صراحة ، على أنها نوع من المذهب الطبيعى ، وأعنى بهذا أنك فى الاحتكاك العادى فى الحياة لا يحدث أن تعرف الكثير جداً من ماضى الشخص . إنك تفهم الأشياء وتنسبها للناس ولكن ما يفعلونه يتم فى الحاضر بلا شك — إنى أحب أعمال بينتر حباً كبيراً جداً . ومع هذا لا أملك إلا أن أرجو لهذه الأشجار القوية البناء أن تثمر ثماراً أكثر واقعية .

هايمان : ولكن كثيراً من مسرحياتك مثل « الثمن » يمكن تفسيره بطريقة فرويدية . فأنت تستطيع أن تعتبر فيكتور واقعاً تحت سيطرة أبيه .

ميللر : طبعاً ! لعلك ترى أننى لا أحاول أن أعطى انطباعاً عن الحياة . إنى أحاول أن أحلل الشيء ، ومن ثمة يكون الماضى شيئاً يجب أن تضعه فى الحسبان — ومن المستحيل ببساطة أن تميز

الخصائص الفردية للناس فى رأيى بدون هذا ، ولا أعتقد أننا لم نعد نريد أى ماض بأية حال من الأحوال . إن سولومون فى « الثمن » يعبر عن هذا أفضل مما أستطيع أنا . لا أحد يريد ذلك النوع من الأثاث لأنه يتضمن ماضياً ويتضمن أن الماضى لا يمكن تحطيمه . إنهم يريدون أن يتسلقوا . وأنت ترى أنهم يريدون فرصة جديدة للعيش ، يريدون أن يشعروا بأن عندهم حقوق اختيار لا نهاية لها ، وألوان اختيار لا حد لها وهو (سولومون) يقول إن الحصول على أثاث كهذا لا يتيح مزيداً من الإمكانيات . إنك محدد بالماضى – ولا شك أنك كذلك . ومن التضليل أن تفكر بشكل آخر . إنى أعتقد بأن هذا تهرب وأنه تهرب رومانتيكى أيضاً . ولكنى أعيش داخل أقلية صغيرة . ومعظم الفن الذى لدينا يزعم أن الماضى غير موجود . ولكنى لا أعتقد بأنهم يتعاملون معظم الوقت مع الناس ، وإنما يتعاملون مع أشكال هندسة لمواقف من الوجود ، بشكل صريح ودون خجل . ولكن الماضى ، إذا نظر إليه بشجاعة ، يمكن أن يحرك أشياء فى الإنسان من تكرار صورته الخادعة وأن يسجنك فى هذا التكرار سواء بسواء .

هايمان : إلى أى مدى يكون عنصر التقليد هاماً فى كتابة المسرحية فى رأيك ؟

ميللر : إنى مقلد قدير . أستطيع أن أتكلم بأية لهجة أكون قد سمعتها فى أى وقت . ومن الأهمية الكبيرة بالنسبة لى أن أعرف تشكيل

الكلام والطرق التى يتكلم بها الناس ، وبخاصة فى هذا البلد الذى يتصل فيه الكلام وأساليبه المميزة والعادات اللغوية بالمواقف اتصالاً عميقاً للغاية . فنحن عندنا أنواع مختلفة كثيرة إلى حد كبير من المهاجرين ، ابتداء من الزنوج إلى السويديين إلى اليهود إلى الإيطاليين . والكاتب المسرحى يكتب بأذنيه .

هايمان : متى غادرت نيويورك ؟

ميللر : ليس قبل ذهابى إلى الجامعة ، عندما كنت فى التاسعة عشرة . وعند ذاك ذهبت إلى منطقة الغرب الأوسط ، إلى ميتشيجان ، ولكن حتى ذلك الحين كنت أقيم فى نيويورك طول الوقت . فقد ولدت فى هارلم ، حيث التحقت بمدرسة ثانوية هناك ، وكنت أقضى الوقت فى بروكلين . ولكن الناس هنا هم ذات النوع أساساً . فيما عدا أنه لم يكن يوجد زنوج فى بروكلين فى ذلك الوقت ، ولكن الجماعات الأخرى كانت كلها موجودة هناك . ومن ثمة كانت دائماً جزءاً من حياتى . لقد ولدت وتربيت فى مدينة نيويورك ، حيث كان كل شخص مرتبطاً دائماً بخلفيته العرقية . ولم أكن أستطيع أن أفكر إلا بلغة التفضيل فى الكلام .

هايمان : أعتقد أنك استمتعت بكتابة مسرحية « البوتقة » أكثر مما استمتعت بكتابة أية مسرحية أخرى . وإنى أتساءل لماذا لم تعد قط لكتابة مسرحية تاريخية .

ميللر : لعلى أفعل ذلك مرة أخرى . لقد كان ذلك شيئاً مضحكاً ،

نظراً لحقيقة أنني لم أكن بحاجة إلى أن أؤلف القصة برمتها ، وأنا لم أفعل ذلك مرة أخرى لأنني فيما أزعم لم أفكر البتة فى عصر آخر يكون وثيق الصلة بعصرنا ، وربما لا يوجد مثل هذا العصر. لقد كان فى ذلك قدر من البهجة — أن تستطيع العمل فى الكتابة . إن ابتكار قصة يستغرق عندى سنة كاملة . ولعلك تقول إن الأمر يتطلب قدراً هائلاً من التحرير وإعادة الصياغة . والحقيقة أنه كان يوجد مئات من الناس داخل هذا العمل مثلما وجد دائماً فى الوقائع التاريخية . لقد صورت خمسة قضاة فى القاضى الواحد .

هايمان : هل يستغرق ابتكار القصة منك الآن أطول مما حدث عندما بدأت حياتك ، لأننى أعتقد أنك كتبت أربع عشرة أو خمس عشرة مسرحية طويلة كاملة قبل مسرحية كلهم أولادى ؟ .

ميللر : كلا ، لا أعتقد أن ذلك يستغرق منى وقتاً أطول . لقد استغرقت كتابة «كلهم أولادى» سنتين ، وكان فيها قصة معقدة جداً . ولا أعتقد أن شيئاً بعد هذا استغرقت كتابته مثل ذلك الوقت الطويل .

هايمان : اعتدت أن تكتب بالشعر ثم تعيد الكتابة بالنثر ، وإنى لأتساءل هل ما زلت تصنع ذلك ؟

ميللر : لقد صنعت . ولكنى لم أصنعه فى مسرحية «الثمن» لأنه لم يكن لها أيه صلة بذلك . لقد كنت أكتب الشعر طوال سنوات ، ولكن كتدريب أساساً ، وذلك لكى أرخم اللغة وأضغطها ولكى

أصفى الذهن . ومن ثمة لم أكن مهتماً قط بأن أصير شاعراً محترفاً . وما زلت أصنع هذا . ولكنى لا أريد جمهوراً يظن أنه ينصت إلى الشعر لأن ذلك بعيد عن هدفى الآن ، وإنما أريد جمهوراً يحس بأنه يتلقى كلاماً كثيفاً مرصوصاً دون ملاحظة أنه كلام شاذ بأية حال . ولعلى قد نجحت فى هذا نجاحاً كبيراً لأن مما يأخذه النقاد على إنتاجى من حين لآخر أنه يخلو من الشعر . وقد كان الهدف من محاولتى هو أن أكثف اللغة ببساطة ، لا لشىء إلا لكى أجعل الحدث يتقدم بحيث تكون سرعته أكبر ويكون ، أيضاً ، أكثر إمتاعاً . وأعتقد أن الأمر يكون أجمل على هذا النحو . والذى أجرى وراءه هو أساساً تركيز الجوانب النفسية والاجتماعية فى كلام يسير إلى الأمام مع الوعى الضرورى . إن المسرح لم يلحق قط حتى يومنا هذا بالوعى الذى عند الناس العاديين إزاء وضعهم الإجتماعى . ومن يدخل مصنعاً ، ويصغى إلى الطريقة التى يتكلم بها الناس سيجد أنهم متقدمون على المسرح ، وأنهم كثيراً جداً ما يكونون مدركين تماماً أنهم مستكنون جيداً فى قاع حقيبة فيما يتعلق بالمجتمع . إنك لا تستطيع أن تتكلم خمس دقائق مع أى شخص بدون أن تتكلم لغة علم الاجتماع ، سواء كان ذلك الشخص سباكاً أو نجاراً أو أى شىء آخر . ولكن هذا يتم من زاوية أفضليته ، برغم جهله وغبائه وما عنده من معرفة . والتركيز هو بشكل خالص وبسيط تركيز شخصيته

والمواقف الاجتماعية التى عنده دون المساس بافتقاره إلى الإدراك أو بخس قيمته .

وأبلغ مثال لهذا هو سولومون . فعلامات الحذف التى تدخل أحاديثه ، وعملية رص نقاط الحذف الثلاث (. . .) لا شك أن الجميع الآن يظنون أنها لهجة مشهورة من لهجات اللغة اليدية[1] ولكن الحقيقة أن التركيبات المعقدة فى تلك الأحاديث التى يروى فيها يأسه الشخصى فى سن التسعين ، محاولاً أن يقرر ما إذا كان يجب أن يعيش أو يموت ، وكذلك ما يرويه عن الوسط الاجتماعى الذى يجد نفسه فيه – كل هذا كما ترى قد تشابك ، وتم تركيزه . وأنا أحاول أن أصنع هذا فى كل ما أستطيع صنعه .

هايمان : هل كانت مشكلة بالنسبة لك فى مسرحية « منظر من الجسر » أن تنتقل من الحديث الشعرى لألفيرى إلى الحديث العادى للآخرين ؟

ميللر : نعم كانت مشكلة . فهذه القصة قديمة كما تعرف – بالنسبة لأى شخص يعرف أهل صقلية وكالاباريا العاديين لم أعرفها حين سمعتها أول مرة ، ولكن ما إن رويتها بضع مرات لأناس كانوا يعيشون على الساحل حيث كنت أعيش ، حتى اتضح تماماً – وقد كانت مختلفة قليلاً فى تفاصيلها ولكنها أساساً

---

(١) لغة دولية يتحدث بها اليهود ، مشتقة من الألمانية القديمة مع استعارات كثيرة من لغات عديدة حديثة .

قصة الفتاة اليتيمة أو بنت أخى الزوجة ذات القرابة الضعيفة التى تعيش فى البيت وتشكل أصبع ديناميت ينتهى دائماً نهاية سيئة وقصة خيانة رجل فى حالة هيام – أقول اتضح تماماً أن خيانة ذلك الرجل لإحدى الجماعات تشكل جزءاً من القصة بشكل عام . وقد كان لها علىَّ وقع كوقع الأسطورة . ولم أحس بأننى أؤلف شيئاً ، وإنما أحسست بأننى أسجل شيئاً قديماً وعجيباً . ولعلى أضيف إلى ذلك أن راف فالونى زار إيطاليا ثلاث مرات ومعه القصة ، ووجد أن الناس ، ولا سيما فى المدن الجنوبية الصغيرة ، ينظرون إليها كما يقول لى نظرتهم إلى الشعائر الدينية .

هايمان : وهكذا فهى بهذا المعنى مسرحية تاريخية أيضاً ؟

ميللر : كانت كذلك . نعم . لقد عرفت بالفعل محامياً كان يعمل على الساحل – لم تكن له علاقة بهذه القصة فى الحقيقة – كان ينحدر من أسرة من نابولى واعتاد أن يقول ضاحكاً : « إنهم يوشكون هنا على القيام بأداء جميع الأساطير الإغريقية » وفى كل أسبوع كان أحد الأشخاص يأتى إلى هنا وقد قام أو قد فكر فى أداء قصة من القصص التراجيدية العظيمة . لقد كنت أحس فيه إحساساً بالعجز ، أعنى أنه كان قد بدأ يحس بأنه يعرف ما سيحدث قبل حدوثه . وهناك كان يقف وهو يجمع شمل نفسه ، وكان ذلك هو الإحساس الذى أردت أن أقتنع به . ومن ثمة أردت أن أرفع اللغة فوق مجرد لغة الحياة اليومية

بدون أن أضفى عليه صفة جافة أكثر من اللازم وإلا ما استطاع أن ينتسب لهؤلاء الناس . والحقيقة أنه كان ، فى الحياة ، يهذب لغته معهم كلما جاهد فى سبيل السيطرة على عواطفهم .

هايمان : ما إحساسك إزاء الطريقة التى قدمت بها هذه المسرحية فى لندن ؟

ميللر : ظهرت المشكلة أمامى مرة أخرى – فهم لم يستطيعوا كما تعرف أن يقتربوا من اللهجة . ولم يكن هناك أية طريقة لتحقيق ذلك ، ولهذا ألفوا لهجة من عندياتهم . ولكننى لم أستطع أن أشعر بأننى مستريح معها ، على الرغم من أن الجمهور الإنجليزى العادى لم يعرف الفرق بين اللهجتين . وأغلب الظن أن هذه هى الطريقة التى تؤدى بها شخصية لورد إنجليزى – لو سمعتها لوقف شعرك . ولكنى رأيت أن بيتر بروك[١] قد نجح فى إخراجها بطريقة جميلة . كان ديكوره مناسباً تماماً ، ومفيداً وحتمياً . وقد اكتسب كوبيلى إحساساً بالسمة العملاقية الوحشية الخالصة التى يتسم بها الفتى ، وهى السمة التى كان يجب أن يتسم بها . أما صاحبنا الذى قام بدور ماركو[٢] ، هذا الممثل الإسكتلندى ..

هايمان : إيان بانين .

ميللر : كان إيان بانين عملاقاً فى هذا الدور ، ولكن هذا يرجع فى أكثره إلى سكوتلندا أكثر مما يرجع إلى بروكلين . ولكنى أعتقد

---

(١) المخرج المسرحى الإنجليزى المعروف بتجاربه الجادة والجريئة .

(٢) البطل الثانى فى مسرحية « منظر من الجسر » .

أنهم لابد أن يصنعوا ذلك . كانوا سيحققون صلة مزيفة وضعيفة ببروكلين لو أنهم ذهبوا إلى صنع ذلك ، وهو عمل كان سيؤدى إلى حيوية حقيقية أقل مما لو أنهم حققوا صلة بأى مكان جاءوا منه وأى شيء صدروا عنه .

هايمان : ولكن هل كان بوسع العرض أن يصنع المزيد لكى يندمج الفيرى[١] بالحدث ؟

ميللر : يجب ألا يندمج الفيرى كل هذا الاندماج . فهو رجل موضوعى برغم كل شيء ، أعنى فى الحياة . ولكن ربما كنت أنت على حق . لقد أدى دوره خارج برودواى هنا بشكل بسيط جداً – بمزيج من الارتباط بادى والبعد عنه . ولم يكن هناك أية إمكانية لتحطيم العلاقة ، لأن المسرح لم يكن يزيد على حجرة جلوس . وحين تعد المسرحية على مسرح كبير يكون الأمر أمر ربط الناس بعضهم بالبعض ، أما حين تكون على مسرح صغير فيكون الأمر أمر فصلهم بعضهم عن البعض .

هايمان : شاقنى جداً أن أرى صفحة بالآلة الكاتبة من صنعك فى ذلك الحديث الذى أدليت به لمجلة باريس ريفيو . . .

ميللر : كان هذا شيئاً منحوساً . كنت قد أجريت حديثاً قبل ثلاثة أو أربعة شهور من اللحظة التى سأحدثك عنها ، وفجأة اتصلوا بى وقالوا : « أعطنا أى شيء ويستحسن أن يكون بخط يدك » . ومن ثم دخلت حجرة خصوصية صغيرة حيث

---

(١) الراوى فى المسرحية نفسها .

توجد كومة بأكملها من الورق المختلط ، لعلها خمسة آلاف صفحة ترجع إلى عشرين سنة مضت ، ولعلها خمس صفحات من مسرحية لم أستمر فى كتابتها قط أو عشرين صفحة ، أو يمكن أن تكون فصلين ونصف فصل نسيت كلية أننى كتبتها ، ثم تناولت كومة الورق وكان أن خرج منها ما بدا صفحة مسلية تماماً - أى أن المرء يخرج منها بإحساس ما . ولم يكن عندى فكرة كتابة مسرحية يكون سولومون فيها فى ذلك الوقت وإنما كانت عندى فكرة كتابة مسرحية عن عمارة الامباير ستيت ، وبعد افتتاح المسرحية ذكر لى شخص ما هذا . كان الأمر كله مصادفة . ولابد أننى قد بدأت فى كتابة خمسين مسرحية فى حياتى إبان تلك المرحلة .

هايمان : لقد اعتبرتها مسودة باكرة .

ميللر : حسن ، من الواضح أنها كانت مسودة ، ولكنها كما ترى كانت محاولة بدائية جداً . كنت وقتها أشبه بمن يلعب على لوحة مفاتيح آلة كاتبة . كنت ألهو بكلامه على تلك الصفحة . بالطبع غير المتوقع فى كلامه . وكلما فتح فمه يقول ما لا تتوقع تماماً أن يقوله ، هو نفسه كما ترى لا يمكن توجيهه إلى أى مكان . إنه يبدو وكأنه يمضى فى الطريق التى تسير فيها ولكنك تكتشف فى النهاية أنه ليس سائراً على الإطلاق . كان الأمر مصادفة دبرها القدر - ثم بدأت بعد وقت قصير فى استغلال تلك الشخصية بمسرحية « الثمن » . لابد أننى كنت

مستعداً لأن أجرى هذا الانتقاء ولكننى لم أفطن إليه .

هايمان : إلى أى مدى استفدت بدراسة كتابة المسرحية التى انتظمت فيها بجامعة ميتشجان ؟

ميللر : من المحتمل أننى اكتسبت شيئاً ثميناً جداً — فعندما بدأت التأليف لم يكن هناك كما تعلم حركة مسرحية خارج برودواى . لم يكن هناك أى مكان على الإطلاق لإنتاج مسرحية باستثناء المسرح التجارى . وحتى هذا عرفنا أنه كان يحتضر فى ذلك الوقت . ومن ثم كان المرء فى حاجة إلى جمهور وكان ذلك المسرح يملك الجمهور .

هايمان : ولكن هل تعتقد أن كتابة المسرحية شىء يمكن تعلمه بعيداً عن التناول النقدى المفيد للنصوص ؟

ميللر : إنها تعلم على أية حال . لا يوجد أحد يشرع فى كتابة المسرحيات لم يدخل قط مسرحاً أو لم يشاهد قط عرضاً تليفزيونياً أو لم يشاهد قط فيلماً سينمائياً . إنه شكل اصطلاحى . ولا أعتقد أنك تستطيع أبداً أن تعلم أى شخص أن يكون كاتباً مسرحياً دون أن يكون هو نفسه كاتباً مسرحياً ، فيما عداى لا أعرف ممن تخرجوا فى ذلك الفصل فى ميتشيجان كاتباً مسرحياً آخر . ومن ثم فتلك هى الإجابة . ولكن وجهة نظرهم كانت سليمة . كانوا يقولون : « ستحقق لهم تلك الدراسة جمهوراً أفضل » .

هايمان : هل تفكر فى حجم الجمهور الذى تتصل به ؟

ميللر : لا أفكر فى الأمر على هذا النحو ، ولكنى لا أتصور انتفاء

الفكرة برمتها . أعنى أن المسرحية أداة من أدوات الاتصال بشكل واضح للغاية .

هايمان : ولكنك حين كنت تكتب سيناريو فيلم « الخارجون على المجتمع » وتفكر فيما يجب أن يكون عليه الجمهور الكبير بالنسبة للفيلم لم تكن مضطراً للتبسيط أكثر مما تصنعه فى الكتابة للمسرح .

ميللر : السبب هو أننى لست كاتباً سينمائياً جيدًا ولا أحس بالراحة فى الكتابة للسينما ، هذا هو السبب بالضبط . ومن الخطأ أن أفعل ذلك ولكنى أجد نفسى فعلاً أقوم بالتبسيط ولست على يقين من أن ذلك هو السبب فى أننى أعتبر الجمهور أكثر غباء . هناك شيء أكثر فجاجة فيما يتعلق بفنية السينما — إنها تفضى بكل شيء — حتى ما يسمى بالأفلام الفلسفية إلى الابتذال بصورة غريبة فى النهاية . وأعتقد أن هذا يرجع إلى أن الكلمات هى فى أكثرها نتاج ثقافة خاصة ، وأنها تنطوى على غموض والتباسات أدق بكثير من أى شيء تراه ، فيما يبدو لى وربما يكون ذلك هو السبب فى أنه من الصعوبة بمكان أن نصل إلى شكل درامى مقنع الآن ، لأن المجتمع متناقض إلى درجة أن المفردات لم تعد تستطيع أن تضع التجربة على صعيد اجتماعى ، أما الصور ، فإنك تؤمن بها لأنها موجودة ، ولكن ذلك النوع من الحقيقة هو بذاته ، وبالأحرى ، أمر سطحى ظاهرى برغم هذا كله .

هايمان : هل يمكن أن يرتبط هذا بالسبب الذى جعلك أكثر اهتماماً – كما صرحت أمس – بالتحليل أكثر من تقديم تشخيص للحياة ؟

ميللر : كنت أفعل هذا فى الحقيقة دائماً بشكل أو بآخر – وهذا من شأنه أن يبين عملية التطور . هذه هى الطريقة التى يعمل بها عقلى – أن أسأل كيف صار شىء ما إلى ما هو عليه ، لا أن أتحرك على السطوح الظاهرة للأشياء كى أعطى معنى لما هى عليه . . .

هايمان : أو تظهرها فى عملية الصيرورة إلى ما هى عليه – إننا نرى فيكتور على ما صار إليه ونسمع عما صيره هكذا .

ميللر : الشىء نفسه ينطبق على ويللى لومان أو أى شخص سواه فى مسرحياتى . ويظهر لى الآن أن ذلك هدف اتخذ سلفاً أو تم تأكيده سلفاً . وربما يرجع هذا إلى أن كثيراً جداً من النظريات التى تدور حول كيفية صيرورة الإنسان إلى أى شىء قد بطل الآن تماماً . ولكنى أعتقد أيضاً أنه لا يوجد من يريد فى الحقيقة أن يوضع موضع المسئولية عما يفعله . وإذا أنت أثرت تلك الفكرة لبدت فى نظر الناس مثاراً للشك الشديد ، على الأقل لأنها تتضمن أنهم يجب أن يختاروا وأنهم يستطيعون أن يختاروا وأن يمارسوا إرادتهم .

هايمان : هل أنت مهتم ككاتب مسرحى بحركة الهيبيين هذه ؟ إنك تستخدم شرطياً لا يشترك فى المجتمع ولكنك لم تتناول

أية شخصيات شابة فى المسرحيات الأخيرة . ؟

ميللر : كنت ألهو حاليًا فى سيناريو سينمائى جديد يمكن أن توصف الشخصية الرئيسية فيه بأنها من الهيبيين .

هايمان : أبديت ملحوظة تتعلق بالكاتب المسرحى الذى يحتاج إلى معرفة خاصة بالموضوع الذى يتناوله .

ميللر : نعم ، أعتقد أن من واجبه فى الحيز الصغير الذى يعمل فيه أن يكون أو أن يحس بأنه هو الخبير . وأعتقد أن من واجبه تحصيل المعرفة الخاصة . وإلا صارت المسألة نقلا غير مباشر – وتلك هى المشكلة فى رأيى الآن . فكثير من هؤلاء الناس يستمد انطباعاته من شخص آخر : إن هناك الآن أساطير كثيرة . خذ الهيبيين الذين ذكرتهم مثلاً – فيما يتعلق بماهيتهم ، وبقضيتهم ، وبكينونتهم هناك شيء غريب فيما يتعلق بهم – إنك لا تستطيع مطلقاً أن تضع يدك على أحدهم فى الحقيقة ، فهم يحيلونك دائماً إلى شخص آخر . إن المرء يكاد يعتقد بأن المسألة تلفيق إعلانى ، وأن كثيرين من الناس يجرون وراء موضة . وإذا فاتحت شخصاً على أنه هيبى فلن تصل إلى شيء ، لأنه برغم كل شيء مواطن وإنسان ، أقل تحديداً بكثير مما قد تصور « الموضة » وأكثر حساسية وتأثراً بالألم . وهذا هو السبب فى أننى أرى أنه طوال السنوات التى انقضت منذ ظهور المسألة الهيبية ، وبرغم جميع الكتاب الذين ارتبطوا بها لم يظهر أى هيبى بوصفه هيبياً ولعلك تتصور

أن كاتباً ما سيظهر لنا فى عمل فنى – على نحو مقنع كإنسان – شخصية ويللى لومان(١) من الهيبيين ، أى من النموذج النمطى لهم ولكن هذا لم يحدث . وعندى إحساس بأنه نظراً لأن أغلب الموقف المسمى بالهيبي يحكى من خارجه – فهو أقرب ما يكون إلى شيء ذاتى لدرجة أنه ليس له أصداء ، ليس له عمق – إنهم لم يظهروا على الإطلاق كأناس متميزين ، وإنما ظهروا دائماً كأمثلة ونماذج .

هايمان : ولكن هناك « موضة » الآن ضد فكرة إمكان المعرفة التامة للشخصية – وأنت تستخدم هذه العبارة فى حديثك عن إدى كاربون(٢) وجميع شخصياتك الرئيسية تصبح بمعنى من المعانى معروفة تماماً . . .

ميللر : هذا عكس ما أراه الآن تماماً – الحاجة الآن إلى أن تصير إمكانية المعرفة هذه موجودة على نحو ما ، بدلا من أن تعرف الشخصية تماماً ، وإلا كان لابد فى هذه الحالة أن تكون المعرفة زائفة . وهذا يناقض ما فى الحياة من صعوبة التنبؤ . والفكرة بأسرها ، فكرة التطور تبذدت – لم تعد موجودة – إنها غير مناسبة ، غير عصرية لأن شيئاً لم يحدث كما كان مفروضاً أن يحدث . ورد الفعل عندى إزاء ذلك ببساطة هو أن القدرة على الإحساس بالواقع كانت قاصرة . ويجب

---

(١) بطل مسرحية « وفاة بائع متجول » .

(٢) بطل مسرحية « منظر من الجسر » .

أن نخلق جهازاً خاصاً بالحواس أفضل من هذه القدرة كي نكشف ما يحدث ، لا أن نغرق فى نوع من الإحساس الراضى عن نفسه بأنه لما كان كل شىء غير قابل للتنبؤ فسحقاً له ، ولنعش لصباح الغد وهلم جراً . هذا النوع من الانحلال كان موجوداً دائماً برغم هذا . لقد كان ببساطة يفتقر إلى نبرة الانتصار التى يحققها الفن .

هايمان : هل أكون على صواب إذا اعتبرت أن عملية كتابة مسرحية « بعد السقوط » كانت بالنسبة لك تجربة تحسس طريق خلال رقعة من التجربة كان عليك فيها أن تضع نفسك فى مسرحية بطريقة تختلف عما فعلته من قبل ؟

ميللر : نعم ، إنها محاولة لإيجاد تركيب للتجربة قابل للتطبيق بدلا من مجرد الدوران حول التجربة ، الذى يترك التجربة حيث هى ، ولمحاولة تصوير الفوضى وفى الوقت نفسه لاستخلاص بناء منظم من هذه الفوضى . أما مسرحية « الثمن » فهى تمضى أكثر فى الاتجاه المخالف – فهى تؤكد البناء المنظم للتجربة لأنها مسرحية عن وقع الماضى وتأثيره ، ولكن ثمة إمكانات لا نهاية لها لا أعتقد أننى قد بلغتها بعد فى اتجاه القيام بشيئين فى وقت واحد ، وأعتقد أننى أعنى بالبناء دائماً ذات الشىء الذى يعنيه التناقض – أى وجود القدر ، أو الاحتمال المرجح التحقيق ، والذى يعنى أنه حين يشرع الإنسان فى فعل ما فى نيته فإنه يخلق قوى لم يقصدها قط ، ولكنها قوى

تنشأ تناقضاتها برغم ذلك على نحو ديالكتيكي من قوة دفعه الخاصة . وأعتقد أن هذا يصدق على كل مسرحية تقريباً .

إن هذا الإنسان يضطر بعد ذلك إلى الارتباط بنتائج أفعاله . وهذا يصدق على إدى كاربون ، ويصدق على ويللى لومان ، كما يصدق على جون بروكتور(١). والشيء الذى أجد أنني أحاول مواجهته مواجهة متزايدة الصراحة هو وجود الإرادة الإنسانية كمقولة مطلقة . وقد حاولت أن أفعل هذا فى مسرحية « بعد السقوط » – أعنى أن بطلها كان عليه فى نهايتها أن يقرر أنه برغم كل ما حدث فثمة حقيقة أخرى هى أنه يستيقظ فى الصباح فيشعر بأنه صبى غض ، ويشعر بأنه عظيم برغم كل هذا ، وأن ذلك الإحساس بالحياة والأمل هو أيضاً إحساس صحيح . . . وبعبارة أخرى فهو يختار استخدام تلك الطاقة التى هى الطاقة المتجهة إلى الحياة بدلاً من الاستسلام للعزلة التى يعرف سلفاً أنها نتيجة للتجربة . ولأن العملية الأخيرة تعنى إبطال قوة الحياة التى يدرك أنه يشعر بها برغم اليأس وفى أثناء الشعور باليأس وأنه لابد من اتخاذ قرار . وفى مسرحية « الثمن » يواجه الإنسان بحقيقة أنه شارك فى غربته الشخصية عن نفسه ، وبعمله يكتشف نفسه فيما فعله . وباختصار فإن وعياً عالياً جداً بسلطاننا على الحياة ما زال ينتظرنا . ولعلى أضيف بأن فى هذا تكمن

(١) بطل مسرحية « البوتقة » .

ثورة حقيقية . إن فيكتور فرانز يرفض الاكتفاء بإعادة اكتشاف الحب الذى خلقه فى البيت ، ويصر فى النهاية على رؤيته كقيمة مستقلة ، أيًّا كان تعليل الآخرين لهذا الحب .

هايمان : ولكن ألا تساعد المسرحية ، بمعنى من المعانى ، على تبرئته – أعنى أن إثم الأب يبدو من الطريقة التى صور بها فى الفصل الثانى ، تفسيراً لما حدث ، كأنما الأب هو المسئول ؟

ميللر : فيما عدا أنه ، أى فيكتور ، عرف أخيراً أن الرجل العجوز كان عنده مبررات . وهنا يظهر الشرخ ، ولا أستطيع أن أقول – ولا أعتقد أن أحداً يستطيع أن يقول إنه كان المسئول عن كل شىء ، أو أن المجتمع كان هو المسئول إذ جاز التعبير أو الماضى . ولكن هناك مرحلة يتحتم فيها على المرء دائماً أن يتحرك برغم عدم وضوح الأدلة .

هايمان : ولكن هل اتضحت هذه الفكرة فى المسرحية كما كنت ترجو ؟ أعتقد أنها اتضحت بدرجة كبيرة ولكن ما لا أستطيع أن أقبله مائة فى المائة هو العلاقة التى تقيمها بطريقة قوية جدًّا فى بداية المسرحية حول استحالة العيش على أساس المثل الأعلى ، ثم تضييق الرؤية بعد ذلك إلى مستوى العلاقات الشخصية التى لا تبدو الأسرة فيها فعالة تماماً باعتبارها تجسيداً للمجتمع بما يخدم أغراض المسرحية .

ميللر : إن الفكرة تتضح بمعنى أن السير يظل حتى النهاية هو البحث عن المنبع الرئيسى ، وهذا ما يعجبنى فى المسرحية . إن المسألة

واضحة ، لقد حاولت بأقصى ما فى وسعى أن أوضح توازن الأدلة ولا أدرى كيف تستطيع أن توضح بطريقة أخرى نظاماً آخر – باستثناء بعض المواقف المتطرفة التى لا تكون مهمة بسبب تطرفها. فى ظنى أن الدافع الذى كان عندى هو أن أفض مغاليق حياة معينة بما فيها من تطورات لا أن أصدر حكماً ، بحيث يتم توضيح القوتين إلى الحد الذى يستطيع فيه الرجل أن يتعرف على نفسه فى تصرفاته الشخصية . وعندما تبدأ المسرحية فهو يقول : « لا أستطيع أن أجد نفسى فيما فعلته » – حتى يتكشف مرة أخرى أنه كان يحب الرجل العجوز (إياه) بالفعل ، وتفجر ذلك الشعور هو الذى يكشف له كيف فعل هذا – ولذلك تصير تجربته مسألة خاصة به عندئذ ، وليست تجربة زائفة فرضت عليه فرضاً . وذلك هو البناء القصصى للموضوع بالنسبة لى – إنه شبكة الدوافع الاجتماعية والفردية التى تشكل قدراً من الأقدار .

هايمان : من الأشياء التى تستهوينى كثيراً جداً فيما يتعلق بهذه الشخصية هو أن صاحبها لم يضطر إلى أى فعل متطرف مثلما كانت شخصياتك الرئيسية المبكرة تضطر كثيراً إلى ذلك فى سبيل أن تكشف عن نفسها .

ميللر : نعم هذا يعنى أننى مقيد أيضاً فيما يتعلق بإحساسى بواقع هذا الصنف من الرجال. إنه ما كان يستطيع أن يفعل ما فعله بالترتيب الذى فعله به ، ثم يتخاصم فجأة مع الشخصية

بأسرها التى اكتسبها . وهذا أيضاً غير مقبول اليوم . وها أنت ترى أن هذا يعنى أن الناس مقيدون . فالذى يظهر لنا طول الوقت هو شخص يقوم فجأة بفعل شىء لا يمكن تفسيره على الإطلاق بأية مقاييس تخدم المؤثرات المسرحية . ومن الأيسر أن نفعل ذلك لأنه ، مرة أخرى ، لم يعد يوجد أى شخص على خشبة المسرح له ماض .

هايمان : إن مسرحية « بعد السقوط » هى بمعنى ما المسرحية التى تمكنت فيها بشكل مباشر جداً من هذا النوع من المعارك ضد عدم التكامل . ومن الأسف الشديد أن ردود الفعل بالنسبة لها كانت شديدة التباين بشكل أوضح مما كنت تتوقع .

ميللر : لم يتناول أحد على الإطلاق المسرحية بأية صورة من الصور ، من حيث الشكل أو الأسلوب ، فهى تتضمن فكرة مهددة متوعدة . وماتقوله فى الواقع هو أن الاختيار ما زال موجوداً ، وضرورياً ومطلقاً وأن الكارثة موجودة ، وأنك تختار أن تأمل لأنك حى لم تنتحر ، مما يتضمن نوعاً من الوهم وهلم جراً ، ولكن الأمل الوحيد الموجود قائم برغم هذا كله .

لقد كتبت مسرحية « حادث فى فيشى » كعمل مرافق . وحتى حين لا يعرف المرء ما فعله فإن مسئوليته عن ذلك لا يمكن فى النهاية إلا أن تبقى معه . ولكن الشخصية التى تتحرك بوعى تكون أشد الشخصيات حضوراً على خشبة المسرح فهى الشخصية الوحيدة التى يمكن الاقتراب منها والاتصال بها .

هايمان : ولكن الأسلوب هنا مختلف إلى حد بعيد عن مسرحية « بعد السقوط » .

ميللر : إنه بناء الأزمة . لقد أردت أن أعالج التجربة بشكل أكثر موضوعية . فثمة قدر معين من الغربة فى الطريقة التى قدمت بها ، فى الطريقة التى يقف بها الناس ، ويقولون حقيقتهم ، بل إنها على طريقة موليير . فها هو ذا رجل ينهض ويروى لك كثيراً جداً عن نفسه ، ويكون السؤال الوحيد هو : أى معنى سيصل إليه الصراع ؟ إن هناك أنماطاً ، وهناك أنواعاً من الناس تتصرف بقسوة داخل حدود أنماطها . ومعظم الناس على خشبة المسرح على هذا النحو فى هذه المسرحية .

هايمان : ولكن الأحداث ليست داخل الرأس

ميللر : إنها المسرحية التى تعتبر أشد مسرحياتى صلة بمسرحية « وفاة بائع متجول » لقد عملت دائماً فى خطين مختلفين وأعتقد أنهما يتناوبان الظهور . فى الخط الأول تكون الحادثة داخل المخ ، وفى الخط الثانى يكون المخ داخل الحادثة . أما فى مسرحية « وفاة بائع متجول » فنحن داخل الرأس . وذلك هو ما جعلنى أحتاج إلى نوعين من أسلوب المعالجة والتناول .

إيفلين وو . . .

يعتبر إيفلين وو من أشهر كتاب الرواية الإنجليزية الحديثة . ولد فى لندن فى ٢٨ أكتوبر عام ١٩٠٣ ، وكان ثانى أولاد آرثر وو الذى اشتهر فى زمانه كناقد وناشر التحق إيفلين فى شبابه بجامعة أوكسفورد ولكنه لم يكمل دراسته بها فتركها دون أن يحصل على شهادة دراسية .

وكان أول إنتاج إيفلين وو المنشور ترجمة لحياة دانتى جابرييل روزيتى ، وقد ظهرت هذه الترجمة عام ١٩٢٨ ، ثم تلاها بروايته الأولى « الانهيار والسقوط » فى أواخر ذلك العام ، وبها ذاعت شهرته وكان حضور بديهته واتساع ثقافته وأسلوبه اللاذع سبباً فى أن يصفه الناقد الأمريكى إدموند ويلسون بقوله : « إنه العبقرية الكوميدية الوحيدة التى من الطراز الأول فى إنجلترا منذ برنارد شو » .

ومن بين روايات إيفلين وو الكثيرة نجد : الأجساد الحقيرة (١٩٣٠) الأذى الأسود (١٩٣٢) ، حفنة تراب (١٩٣٤) ، المغرفة (١٩٣٨) ، ارفعوا مزيداً من الأعلام (١٩٤٢) أوربا الحديثة عند ملك إسكتلندا (١٩٤٧) ، الإنسان المحبوب (١٩٤٨) محنة جلبرت بينفولد (١٩٥٧)

وفى الثلاثينيات اعتنق وو الديانة الكاثوليكية . وفى أثناء الحرب خدم فى الجيش وصار ضابطاً . فأمده الدين والحياة العسكرية بأفكار روايته المعروفة « العودة إلى زيارة برايدشيد » (١٩٤٥)و ثلاثيته « رجال

السلاح » (١٩٥٢) ، فضلاً عن عدد آخر من الروايات .

ولم يقتصر إنتاج وو على القصص والروايات ، ولكنه تعداها إلى كتب الرحلات التى أخرج منها نحو ستة كتب عن رحلاته إلى أوربا والحبشة والمكسيك . وفضلا عن هذا أيضاً فإن له كتابين فى ترجمة الحياة والسيرة وثلاثة كتب جمع فيها قصصه القصيرة . أما سيرته الذاتية التى كتبها قبل وفاته ، فقد صدر الجزء الأول منها عام ١٩٦٤ .

ولقد ألف وو نحو أربع عشرة رواية ، ويقسم جراهام مارتن الأستاذ بجامعة لندن هذه الروايات الأربع عشرة إلى قسمين : قسم يبدأ من أول رواية ظهرت لوو عام ١٩٢٨ وهى رواية « الانهيار والسقوط » ويصل إلى رواية « ارفعوا مزيداً من الأعلام » التى ظهرت عام ١٩٤٢ . أما القسم الثانى فهو أقل تجانساً ويبدأ من رواية « العودة إلى زيارة برايدشيد » التى ظهرت عام ١٩٤٥ ويستمر حتى آخر رواية كتبها وو .

ويعتبر وو من بعض النواحى واحداً من روائى فترة ما بعد الحرب ، وعلى هذا الأساس ينظر الكثيرون من الدارسين إلى إنتاجه الروائى باعتباره ممثلا لمشاكل الطبقة المتوسطة الكبيرة وأزماتها وتغيراتها الاجتماعية . كما يعتبر إنتاجه من نواح أخرى مثلا لما يسمى أدب الهجاء الاجتماعى ، نظراً لما فى رواياته من سخرية مرة تصل إلى حد الاستهزاء بمواضعات تلك الطبقة المتوسطة الكبيرة التى شغل وو نفسه بمتابعة نماذجها البشرية . ولا شك أن الحرب قد أدت إلى كثير من التغيرات الاجتماعية التى لحقت بهذه الطبقة ، كما أن النظرة الكاثوليكية لدى وو قد أدت بدورها إلى كثير من مظاهر هذا الهجاء الاجتماعى الذى قصد به أن يفضح به

تفسخ هذه الطبقة وتحللها من القيم والمواضعات المثالية التى تحض عليها العقيدة الكاثوليكية .

غير أن جراهام مارتن يأخذ على إيفيلين وو طريقته فى تصوير المواقف ، من حيث إن هـذه المواقف تعرض بشكل صـارم لا يستطيع معه الكاتب أن يفسرها أو يلقى الضوء عليها . . وذلك أن إحساسه إزاء افتقاد معظم مواقفه الروائية للمعنى هو إحساس موزع بين الانبهار والانغماس أو بين الافتتان بالمواقف والرضا بما فيها من أهوال . وهو – إيفلين وو – يلجأ كثيراً إلى تقديم لفتات احتجاج ، ولكنه لا يتتبع هذا الاحتجاج أو يعمقه . ومن ثم فإن أسلوبه يقوم على ما يشبه التأكيد المحايد كما يقول مارتن أيضاً . وكثيراً ما تمضى الرواية إلى نهايتها حافلة بجو الغرابة والكوابيس . ولكن وو يتطور فى رواياته الأخيرة ، وتصير نظرته المحايدة هذه نوعاً من الالتزام الأخلاقى إذا صح التعبير ، وخضوعاً للتصوير الأمين للمواقف مع التحيز الأخلاقى الواضح .

وقد توفى إيفيلين وو بمنزله فى ١٠ أبريل عام ١٩٦٦ ، والحديث التالى أجراه معه قبل وفاته الكاتب جوليان جب ، وقد نشر ضمن أحاديث الكتاب التى تعدها مجلة « باريس ريفيو » .

وقبل أن ننتقل إلى الحديث مع وو نذكر أن جوليان جب قد قدم لحديثه مع الكاتب الراحل بمقدمة قصيرة أثبتها فى صدر الحديث وننقلها بنصها أيضاً .

كتب جوليان جب :

الحديث التالى حصيلة لقاءين فى يومين متتاليين ، بفندق هايد بارك بلندن ، خلال شهر أبريل ١٩٦٢ . وكنت قد كتبت إلى مستر وو قبل ذلك التاريخ مستئذناً إياه فى إجراء حديث معه ، ووعدته فى هذا الخطاب بأننى لن أحضر معى جهاز تسجيل . فقد خيل لى ، مما كان قد كتبه فى الجزء الأول من روايته « محنة جلبرت بينفولد » ، أن لديه نفوراً واضحاً من أجهزة التسجيل .

والتقينا فى بهو الفندق فى الساعة الثالثة بعد الظهر . وكان مستر وو يرتدى حلة ذات لون أزرق غامق ومعطفاً ثقيلاً وقبعة سوداء من طراز هومبورج Homburg ولم يكن يبدو عليه أى إرهاق بصرف النظر عن العلبة الصغيرة البنية اللون المربوطة بإتقان التى كان يحملها . وبعد أن تصافحنا وشرح لى أن الحديث سيتم فى غرفته الخاصة كان أول سؤال بادرنى به :

أين جهازك ؟

وأوضحت له أننى لم أحضر معى أى جهاز .

واستطرد قائلاً ونحن ندخل المصعد :

هل بعته ؟

وأحسست بأننى خسرت إلى حد ما . فالحق أننى كنت فى وقت من الأوقات أملك جهاز تسجيل وبعته بالفعل منذ ثلاث سنوات قبل سفرى لأقيم فى الخارج . ولكن شيئاً من هذا لم يكن يبدو على صلة

وثيقة بالموضوع . وواصل مستر وو استجوابه لى ونحن نصعد ، فتساءل عن الجهاز : بكم اشتريته وبكم بعته ولم بعته ؟

ولما غادرنا المصعد سألنى :

هل تعرف الاختزال إذن ؟

فأوضحت له أننى لا أعرف .

قال : إذن كنت متهوراً جداً ببيعك الجهاز ، أليس كذلك ؟

وأدخلنى غرفة مريحة مؤثثة بغير إسراف ، تطل على منظر جميل من الأشجار عبر حديقة هايد بارك . وأخذ يتمشى فى الغرفة ويردد بصوت مهموس : « يالأهوال الحياة فى لندن . يالأهوال الحياة فى لندن ! »

قال وهو يدلف إلى الحمام « أرجو ألا تتضايق إذا نمت » .

« اذهب وانظر من النافذة . فهذا هو الفندق الوحيد الذى يطل على منظر متحضر باق فى لندن . هل ترى العلبة الملفوفة البنية اللون ؟ افتحها من فضلك » .

وفتحت العلبة .

« ماذا وجدت ؟ »

« صندوق سيجار »

« هل تدخن ؟ »

« نعم . إنى أدخن سيجارة الآن » .

« أعتقد أن السجائر على العكس مقززة فى غرفة النوم . هل تمانع فى تدخين سيجار ؟

وعاد إلى الغرفة وهو يرتدى بيجاما بيضاء ونظارات ذات شنبر

معدنى . وتناول سيجاراً وأشعله ثم استلق على السرير .

وجلست فى مقعد ذى مسندين عند طرف السرير ، وأنا ألهو بمفكرة وقلم وسيجار ضخم بين يدى وركبتى .

وأشار إلى مقعد عند النافذة وقال :

« لن أستطيع أن أسمعك وأنت هناك . هات هذا المقعد » .

ومن ثم قمت بإعادة ترتيب أدواتى ونحن نتحدث عن أصدقائنا المشتركين .

وسرعان ما قال :

« متى يبدأ حديثنا ؟ »

كنت قد أعددت عدداً من الأسئلة المطولة – ولا شك أن القارئ سيكتشف ظلالها مما يلى من حديث – ولكنى سرعان ما اكتشفت أنها لم تنتزع إجابات مسهبة أو متروية كما كنت أرجو . وربما كان أهم ما يثير الانتباه فى حديث مستر وو هو تمكنه من اللغة : فالجمل التى ينطق بها رشيقة ودقيقة وسلسة مثل الجمل التى يكتبها تماماً . ولم يحدث قط أن تلعثم أو بدا مرة باحثاً عن كلمة . وقد جاءت إجاباته على أسئلتى بدون تردد أو قيد ، وكانت كل محاولة بذلتها لحثه على توسيع الإجابة تؤدى بشكل عام إلى إعادة صياغة ما سبق أن قاله .

وإنى لمدرك تماماً النتيجة التى خرجت بها فى الصفحات التالية ليست على غرار غالبية أحاديث مجلة « باريس ريفيو » Paris Review فهو – أولاً – أقصر كثيراً جداً ، وهو – ثانياً – ليس « حديثاً عميقاً » . وأعتقد اعتقاداً شخصياً أن مستر وو لم يستسلم لشكل التحقيق السيكلوجى

الدقيق وتحليل الذات ، ذلك الشكل الذى يميز كثيراً من الأحاديث الأخرى . فهو يرى أنه عندما يحكى على الملأ حياته وفنه يكون ذلك خروجاً على الموضوع ، كما أثبت ذلك بطريقة حاسمة عندما ظهر فى برنامج التليفزيون الإنجليزى « وجها لوجه » منذ فترة مضت . ومن ثم تفادى هذا بإجابات موجزة بلا زيادة أو نقصان بكلمات ذات مقطع واحد كلما أمكنه ذلك .

ومع هذا أحب أن أساهم فى إزالة الصورة غير الحقيقية لإيفيلين وو التى تمثله غولاً كله عجرفة وصلف . وعلى الرغم من أنه كان يتجنب – بحرص – الاشتراك فى الحياة الأدبية والمؤتمرات ومنح الجوائز ، فقد كان – برغم ذلك – عليماً ومحدداً تماماً فى آرائه عن معاصريه ومن هم دونه فى السن . فخلال الساعات الثلاث التى قضيتها معه كان مفيداً ومنتبهاً ولطيفاً دون ابتذال ، فلم يسمح لنفسه إلا بانطلاقات بسيطة من الغضب الممزوج بالسخرية عندما كان يحس أن أسئلتى خارجة عن الموضوع أو معتلة الأسلوب .

وهذا نص الحديث :

جب : هل كانت لك محاولات فى الروايات قبل روايتك « الانهيار والسقوط »

وو : لقد كتبت أولى قصصى فى سن السابعة . كانت بعنوان « لعنة سباق الخيل » وكانت قصته مليئة بالحيوية والحركة وبعدها كتبت قصة « العالم المقبل » على غرار قصة « هياواثا »

وعندما كنت تلميذاً فى المدرسة كتبت رواية من خمسة آلاف كلمة عن الحياة الحديثة فى المدارس . وكانت رواية رديئة بشكل لا يحتمل .

جب : هل كتبت رواية وأنت فى أوكسفورد ؟

وو : كلا . بل كتبت اسكتشات لمجلة شيرويل ولصحيفة كان يحررها هارولد أكتون ، أما مجلة ايزيس Isis فكانت مجلة الطلاب الرسمية : وكانت مملة وعنيفة تكتب لشاربى البيرة ولاعبى كرة الرجبي ، وأما مجلة « شيرويل » فكانت أكثر تفاهة إلى حد ما .

جب : هل كتبت « حياة روزيتى » فى ذلك الوقت ؟

وو : كلا . لقد تركت أكسفورد دون أن أحصل على شهادة ، وفى نيتى أن أكون مصوراً وقام أبى بتسديد ديونى وحاولت أن أصبح مصوراً . ولكنى فشلت لأنه لم يكن عندى الموهبة ولا الانكباب – لم يكن عندى المواصفات الأخلاقية .

جب : وماذا بعد ؟

وو : بعدها صرت ناظر مدرسة إعدادية . كان عملا مبهجاً جداً ، استمتعت به كثيراً جداً ، ثم قمت بالتدريس فى مدرستين خاصتين قرابة سنتين ، وخلال السنتين بدأت فى كتابة رواية عن أوكسفورد لم يكن لها أية أهمية . وبعد أن طردت من المدرسة الثانية بسبب إدمان الشراب عدت إلى أبى مفلساً . وذهبت لأرى صديقى أنطونى باول ، الذى كان يعمل بدار نشر «دكورث »

فى ذلك الوقت ، وقلت له « إنى أتضور جوعاً » (ولم يكن هذا صحيحاً لأن أبى كان يطعمنى) ووافق مدير الدار على أن يدفع لى خمسين جنيهاً نظير قيامى بكتابة ترجمة موجزة لحياة روزيتى . وسررت نظراً لأن الخمسين جنيهاً كانت مبلغاً كبيراً آنذاك . وأنجزت هذا العمل بسرعة . وكانت النتيجة أن جاء متعجلاً ورديئاً . فلم أدعهم يعيدون طبعه بمرة أخرى . ثم كتبت بعد ذلك رواية « الانهيار والسقوط » وقد بنيتها إلى حد ما على تجاربى كناظر مدرسة ، ومع ذلك كان حظى أسعد بكثير من حظ بطلها .

جب : وهل تلا ذلك مباشرة رواية « الأجساد الحقيرة » ؟

وو : حدث أن ارتبطت بمشروع زواج . وسافرت إلى أوربا حيث تجولت فيها بضعة شهور مع زوجتى هذه . وكتبت حكايات عن هذه الرحلات جمعتها فى كتب عوضتنى عن نفقات الرحلات ، ولكنها لم ترجىء التفكير فى أى شيء . فقد كنت فى منتصف رواية « الأجساد الحقيرة » عندما تركتنى زوجتى . وكانت هذه الرواية رديئة فى رأيى ، لم أعتن كثيراً ببنائها الفنى مثلما اعتنيت بالرواية الأولى . فقد كانت المشاهد المستقلة تميل إلى الاستطراد والتطويل — مثل الحديث الذى دار فى القطار بين المرأتين والفيلم الذى يصور الأب المضطرب .

جب : أعتقد أن معظم قرائك سيضعون هاتين الروايتين فى صعيد واحد . ولا أعتقد أن معظمنا سيدرك أن بناء الرواية الثانية كان أضعف .

وو : (بحدة) ، بل هو أضعف بالفعل . وكان أيضاً بناء مستعملاً . فقد أخذت كثيراً من مشهد الجمارك من رواية فيربانك . وفيها روجت للغة تساير العصر ، تشبه لغة كتاب البيتنيك Beatniks [1] اليوم ، وقد راجت الرواية وانتشرت .

جب : هل وجدت أن الإلهام – أو نقطة الانطلاق فى كل رواية من رواياتك – كان يختلف من رواية إلى أخرى ؟ وهل تبدأ أحياناً بشخصية ، وأحياناً بحادثة أو ظرف من الظروف ؟ وهل تعتقد مثلاً أن عواقب الطلاق الأرستوقراطى هى مركز روايتك « حفنة من تراب » ، أم أنك انطلقت من شخصية تونى ومصيره المحتوم ؟

وو : لقد كتبت قصة بعنوان « الرجل الذى أعجب بديكنز » وهى مطابقة للجزء الأخير من الرواية السابقة . وقد حدث بعد سنتين من كتابتها أن صرت مهتماً بالظروف التى قد تكون هى التى خلقت هذه الشخصية ، وقد كان فى هذيانه تلميحات إلى الصورة التى كان عليها فى سابق حياته ، ومن ثمة رحت أتتبع هذه الظروف .

جب : هل كنت تعود من وقت لآخر إلى القصة فى السنتين اللتين أعقبتها ؟

وو : لم تؤرقنى هذه الفكرة إذا كان هذا ما تعنيه . لم يكن الأمر أكثر من الفضول . وتستطيع أن تجد القصة الأصلية فى مجموعة قام بجمعها الفرد هتشكوك .

---

(١) جماعة الكتاب الأمريكيين بعد الحرب الثانية الذين نادوا بالانطلاق والتحرر من القواعد الموروثة فى الأخلاق والفن .

جب : هل كتبت هذه الروايات الباكرة بسهولة أم . . . ؟

وو : كل رواية منها كانت تستغرق ستة أسابيع .

جب : بما فى ذلك المراجعات ؟

وو : نعم .

جب : هل تكتب اليوم بنفس السرعة والسهولة ؟

وو : كلما تقدمت فى السن ازددت بطؤاً . فقد استغرقت رواية « رجال السلاح » سنة كاملة . إن ذاكرتى تزداد سوءاً . فقد اعتدت أن أحتفظ بالرواية كلها فى رأسى . أما الآن فإذا حدث أن خرجت للنزهة فى أثناء الكتابة يكون على أن أسرع بالعودة لأجرى تصحيحاً قبل أن أنساه .

جب : هل تعنى أنك كنت تعمل قليلاً فى كل يوم على مدى السنة ، أم أنك كنت تعمل فى فترات متصلة ؟

وو : أعنى فترات متصلة . وفى رأيى أن ألفين من الكلمات يعتبران حصيلة طيبة لعمل يوم واحد .

جب : تحدث أ . م . فورستر عن « الشخصيات المسطحة والشخصيات ذات الأبعاد » ، فإذا اعترفت بهذا التقسيم هل توافق على أنك لم تخلق أية شخصية ذات أبعاد حتى روايتك « حفنة تراب » ؟

وو : إن جميع الشخصيات القصصية شخصيات مسطحة . والكاتب يستطيع أن يوهمنا بالأبعاد بتقديم نظرة واضحة التجسيم للشخصية — بأن يراها من زاويتين كل منهما أفضل من الأخرى ، وكل ما يستطيع الكاتب أن يفعله هو أن يزودنا بمعلومات أقل أو أكثر

عن الشخصية وليس بنوعين مختلفين من المعلومات .

جب : إذن أنت لا تجرى أى تقسيم جذرى بين الشخصيات المختلفة التخيل اختلاف مستر برندجاست وسباستيان فلايت ؟

وو : نعم ، لا أجرى . فهناك الأبطال وهناك الشخصيات التى بمثابة أثاث أو ديكور . وأنا لا أقدم إلا مظهراً واحداً من مظاهر الأثاث . أما سباستيان فلايت فهو بطل .

جب : هل من رأيك إذن أن تشارلز رايدر كان يمثل الشخصية التى قدمت عنها معلومات كثيرة ؟

وو : كلا ، وإنما هو جاى كروتشباك (متململا بعض الشيء) ولكن ، اسمع ، إنى أعتقد أن أسئلتك تتعلق أكثر من اللازم بعملية خلق الشخصية ولا تتعلق بما يكفى بتكنيك الكتابة . وأنا لا أنظر إلى الكتابة باعتبارها بحثاً للشخصية وإنما باعتبارها تدريباً على استخدام اللغة ، وهذا ما يستبد بتفكيرى . ليس عندى أى اهتمام سيكلوجى أو تكنيكى . ولكن ما يهمنى هو الدراما والكلام والحوادث .

جب : هل يعنى هذا أنك تقوم دائماً بعملية صقل وتجريب ؟

وو : تجريب ؟ حاشا لله ! انظر إلى نتائج التجريب فى حالة كاتب مثل جويس . لقد بدأ يكتب بطريقة سليمة جداً ، وتستطيع أن تلاحظه بعد ذلك وقد جن بالغرور . ثم انتهى بالجنون .

جب : إنى أفهم مما سبق أن قلته لى أنك لا تجد صعوبة فى عملية الكتابة .

وو : أنا لا أجدها سهلة . اسمع ، هناك دائماً كلمات تتجول داخل

رأسى . إن بعض الناس يفكر بالصور وبعضهم يفكر بالأفكار . أما أنا فأفكر كلية بالكلمات . وعندما أغمس قلمى فى محبرتى تكون هذه الكلمات قد بلغت مرحلة تنسيق قابلة تماماً للعرض .

جب : ربما يفسر هذا السبب فى أن جلبرت بينفولد كان يحن للأصوات – للكلمات المتحررة من الجسد .

وو : نعم ، هذا صحيح – فالكلمة كانت تكشف عن نفسها بوضوح .

جب : هل يمكن أن تذكر شيئاً عن المؤثرات المباشرة فى أسلوبك ؟ هل كان لأحد كتاب القرن التاسع عشر تأثير عليك ؟ صامويل بتلر مثلاً ؟

وو : كانوا الأساس فى تعليمى ، ولا شك أننى تأثرت بقراءتهم على هذا النحو. وقد أثر ب . ج . وود هاوس فى أسلوبى تأثيراً مباشراً . ثم جاء كتاب صغير من تأليف أ . م . فورستر عنوانه « فاروس وفاريللون » – وهو عبارة عن اسكتشات لتاريخ الإسكندرية . وأعتقد أن هيمنجواى قد حقق اكتشافات حقيقية حول استخدام اللغة فى روايته الأولى : « الشمس تشرق أيضاً » . فقد أعجبت بالطريقة التى أنطق بها المخمورين .

جب : وماذا عن رونالد فيربانك ؟

وو : استمتعت به كثيراً جداً عندما كنت شاباً . أما الآن فلا أستطيع أن أقرأ له .

جب : لماذا ؟

وو : أعتقد أن ثمة شيئاً فى غير مكانه بالنسبة لرجل بالغ يكون فى

استطاعته أن يستمتع بفير بانك» .

جب : لمن تقرأ قراءة متعة ؟

وو : أنطونى باول ورونالدنوكس . كلاهما أقرأ له للمتعة والتثقيف . وكذلك أفعل مع إيرل ستانلى جاردنر .

جب : وريموند تشاندلر !

وو : كلا . إننى أسأم من كافة جرعات الويسكى هذه . ولا يعنينى العنف أيضاً .

جب : ولكن ، ألا يوجد قدر من العنف فى كتابات جاردنر ؟

وو : ليس من النوع الماجن الغريب الذى تجده فى إنتاج كتاب الجريمة الأمريكيين الآخرين .

جب : وما رأيك فى الكتاب الأمريكيين الآخرين ؟ ما رأيك فى سكوت فيتزجيرالد أو وليم فوكنر مثلاً ؟

وو : استمتعت بالجزء الأول من رواية « رفيق هو الليل » أما فوكنر فأجده رديئاً بدرجة لا تطاق .

جب : من الواضح أنك تبجل سلطة المؤسسات الرسمية – الكنيسة والجيش . ولعلك توافق على أن كلا من رواية « العودة إلى زيارة بريد شيد » وثلاثية الجيش هما على مستوى واحد من حيث كونهما احتفالاً بهذا التبجيل ؟

وو : كلا ، كلا بلا شك . إننى أبجل الكنيسة الكاثوليكية لأنها حقيقية ، لا لأنها رسمية أو لأنها مؤسسة . أما رواية « رجال السلاح » فكانت نوعاً من عدم الاحتفال ، كانت تاريخاً لتحرر جاى

كر وتشباك من الوهم مع الجيش . فقد كان عند جاى أفكار بالية عن الشرف وأوهام عن الفروسية ، ثم نرى هذه الأشياء تفنى وتدمر بمواجهته لحقائق الحياة فى الجيش .

جب : هل تعتقد بوجود أى مغزى مباشر فى ثلاثية الجيش ؟

وو : نعم ، إنى ألمح إلى وجود غرض أخلاقى ، وفرصة للخلاص ، فى حياة كل إنسان . هل تعرف الترنيمة البروتستانتية القديمة التى تقول : « تأتى على كل إنسان وأمه لحظة تحمله أو تحملها على الفصل واتخاذ قرار» ؟ وقد أتيحت لجاى هذه الفرصة بأن جعل نفسه مسئولاً عن تربية طفل تريمر ، كى لا يسمح بأن تربيه أمه الفاجرة ، وجاى هنا شخصية غير أنانية أساساً .

جب : هل يمكن أن تذكر شيئاً عن فكرة الثلاثية . هل نفذت فيها خطة كنت قد وضعتها فى بداية حياتك ؟

وو : لقد تغيرت كثيراً فى أثناء الكتابة . فى الأصل كنت أنوى أن يكون الجزء الثانى ، وهو بعنوان « ضباط وسادة » ، فى جزءين . ثم قررت أن أجمعهما فى جزء واحد وأنتهى منه . ففيه فقرة انتقالية رديئة جداً على ظهر سفينة الجنود . أما الجزء الثالث فقد نبع فى الواقع من حقيقة أن لودوفيك كان يحتاج إلى شرح . ولما انتهت كتابة الرواية اتخذ كل جزء شكلاً عادياً نظراً لوجود شخصية مضحكة غير متصلة بالموضوع فى كل جزء بهدف إحداث الجريان والتدفق .

جب : وحتى لو كانت فكرة الثلاثية ، كما تقول ، لم تتضح تماماً قبل

أن تبدأ فى كتابتها ، فهل نعدم وجود أشياء رأيتها أنت من البداية ؟

وو : نعم ، إن كلاً من سيف الكنيسة الإيطالية وسيف ستالينجراد كانا ، كما قلت أنت ، موجودين من البداية .

جب : هل يمكن أن تذكر شيئاً عن نشأة رواية « العودة إلى زيارة برايدشيد » ؟

وو : إنها أقرب كثيراً جداً إلى أن تكون بنت وقتها . فلو لم تكتب فى وقتها ، فى وقت سيء جداً زمن الحرب حين لم يكن يوجد شيء يؤكل ، لكانت رواية مختلفة . وحقيقة أنها غنية فى التصوير والوصف المثير للذكريات والعواطف — فى الكتابة النهمة — ولكنها نتيجة مباشرة لما فى عصرنا من مظاهر حرمان وقسوة .

جب : هل وجدت فى أى نقد محترف لإنتاجك ما ينير أو يعين ؟ نقد إدموندويلسون مثلاً ؟

وو : هل هو أمريكى .

جب : نعم .

وو : لا أعتقد أن ما يجب عليهم أن يقولوه يهم كثيراً ، أليس كذلك ؟ أعتقد أن الحالة العامة لعملية عرض الكتب ونقدها فى إنجلترا حالة تافهة لا تستحق الاحترام — حالة متخلفة ومدعية على السواء . لقد اعتدت أن أستخدم قاعدة معينة عندما كنت أقوم بعرض الكتب ونقدها فى شبابى . وهى ألا أبدى ملحوظة غير محابية على كتاب لم أقرأه . ولكنى أجد أنه حتى هذه القاعدة البسيطة تكسر الآن بطريقة فاضحة . ومن الطبيعى أن أشمئز

من حركة النقد التى تديرها جامعة كيمبريدج بالرعب الذى يبدو فى أناقتها وبأعضائها الذين يتبادلون تشجيع الكتابة الغريبة الخرقاء . ومن ناحية أخرى فإنى أسر إذا أعجب أصدقائى بكتبى .

جب : هل تعتقد أن من العدل وصفك بأنك رجعى ؟

وو : إن الفنان يجب أن يكون رجعياً . يجب عليه أن يصمد فى وجه اتجاه العصر وألا يتخبط هنا وهناك ، يجب أن يقدم شيئاً من المعارضة . وحتى عظماء الفنانين فى العصر الفيكتورى كانوا جميعاً معادين للنظام الفيكتورى ، على الرغم من الضغوط الواقعة عليهم كى يتكيفوا .

جب : ولكن ما رأيك فى ديكنز ؟ فبرغم أنه كان يدعو إلى الإصلاح الإجتماعى إلا أنه أيضاً كان يسعى وراء صورة له عند الجماهير .

وو : أوه ، هذا أمر مختلف تماماً . لقد كان يحب الترلف وكان يحب الاستعراض والظهور . ولكنه كان لا يزال عميقاً فى عدائه للنظام الفيكتورى .

جب : هل هناك أية فترة تاريخية معينة ، عدا هذه الفترة ، كنت تحب أن تعيش فيها ؟

وو : القرن السابع عشر . أعتقد أنه كان عصر أعظم ألوان الدراما وقصص مغامرات العواطف والفروسية ، وأعتقد أننى كنت سأكون سعيداً فى القرن الثالث عشر أيضاً .

جب : على الرغم من التنوع الكبير فى الشخصيات التى خلقتها فى رواياتك إلا أنه من الملحوظ جداً أنك لم تقدم على الإطلاق

صورة متعاطفة أو حتى شاملة لشخصية من الطبقة العاملة . هل يوجد أى سبب لهذا ؟

وو : أنا لا أعرف العمال ، ولست مهتماً بهم . ولم يحدث أن قام كاتب قبل منتصف القرن التاسع عشر بالكتابة عن الطبقات العاملة وقدم أكثر من الصور الخيالية الغريبة أو الديكورات الريفية . ثم منحت هذه الطبقات حق الانتخاب فبدأ بعض الكتاب يتملقها ويتمسح بها .

جب : ما رأيك فى بيستول . . أو الذى جاء بعده ، مول فلاندرزو—

وو : آه ، الطبقات الإجرامية . هذا أمر مختلف . لقد كانوا يتمتعون دائماً بسحر معين .

جب : هل لى أن أسألك عما تكتبه حاليًّا ؟

وو : أكتب سيرة ذاتية .

جب : هل ستكون تقليدية الشكل ؟

وو : إلى أبعد حد .

جب : هل هناك كتب أخرى كنت تحب أن تكتبها ووجدت ذلك مستحيلاً ؟

وو : لقد بذلت كل ما كان فى استطاعتى . بذلت كل ما فى وسعى .

بنيلوبى بنيت

شقراء . طويلة . عيناها زرقاوان ، أنفها واسمها إغريقيان ولكنها إنجليزية تحب مصر والمصريين . . جاءت إلى القاهرة فى ربيع ١٩٧٤ فى خامس زيارة لها . وكان هدفها من هذه الزيارة الأخيرة جمع مادة لكتاب جديد تعده عن : ثقافة مصر .

اسمها : بنيلوبى بنيت .

شاعرة وكاتبة قصة وفنانة خزف أيضاً ، ولكنها ليست من أسرة الناقد الإنجليزى المعروف أرنولد بنيت .

التقيت بها فى حفل الاستقبال الذى أقامه لها يوسف السباعى وزير الثقافة فى دار الأدباء ، وحضره لفيف من أديباتنا وأدبائنا . وارتبطت معها بموعد للقاء ، وتكرر اللقاء ، ونمت بيننا صداقة ما زلنا نرفدها بالخطابات حتى اليوم .

والحديث التالى حصيلة لقاءاتنا خلال ثلاثة أسابيع من الأسابيع الستة التى قضتها على أرضنا .

ولدت بنيلوبى لأسرة متوسطة وعانت الكثير فى طفولتها لدرجة أنها تعود إلى فترة الطفولة – التى لا تحب أن تعود إليها – بمرارة شديدة . وأهلت لها أمها التى تعمل حتى اليوم عازفة موسيقى جواً فنياً منذ طفولتها ، فلا غرابة أن تتحدث عن أمها بحب وتقدير كبيرين .

درست الأدب الإنجليزى بجامعة ليدز ، ثم تفرغت للكتابة والتأليف وصناعة الخزف ، وأصدرت رواية واحدة بعنوان « أسرة من شخصين » تدور حول علاقة أم بطفلتها ، ومن الواضح أنها صبت فى الرواية تجربتها الذاتية مع أمها . كما نشرت كثيراً من الأشعار والقصص القصيرة والمقالات وقصص الأطفال .

وقد بدأت بنيلوبى حياتها الأدبية بالشعر . وكان الشعر نافذة رقيقة تطل منها على قسوة الحياة من حولها . وقصائدها مركزة عليها مسحة رومانتيكية واضحة مع إحساس طاغ بالحياة والطبيعة .

زارت بنيلوبى التى تخطت الثلاثين (لم تصرح بسنها الحقيقية) عدداً كبيراً من بلدان العالم ولكنها – كما تقول – لم تسترح إلا لمصر . ولا تدرى السبب الحقيقى لذلك . . تقول إن مصر نفذت إلى داخلها دون مجهود منها ودون سابق معرفة !

* هل حاولت أن تتعلمى اللغة العربية ؟

– حاولت فى لندن ، ولكنى لم أوفق بسبب طريقة المدرس التونسى الذى كان يدرسها . !

وفى حفل دار الأدباء أسمعها صالح جودت وروحية القلينى ومحمد إبراهيم أبو سنة قصائد من أشعارهم ، أسمعوها بناء على طلبها بدون ترجمة . فجلست تصغى باهتمام شديد لكى تكتشف بنفسها عناصر الموسيقى والإيقاع فى لغتنا الشعرية .

أمضت بنيلوبى شهراً فى القاهرة والأقصر وأسوان ، ولكنها رغبت فى المزيد . فأمر يوسف السباعى بمد زيارتها ، ففرحت كطفل صغير عندما

سمعت بالقرار . وفرحت مرة أخرى عندما نظم لها حسن عبد المنعم وكيل وزارة الثقافة زيارة لمدينة الفنون والمعاهد الفنية ، حيث شاهدت بعض أفلام التخرج فى معهد السينما وفصول الباليه والموسيقى فى معهدى الباليه والكونسرفاتوار .

* هل قرأت لأحد من أدبائنا ؟

– نعم . . من خلال ما ترجم لطه حسين وتوفيق الحكيم . . وأقرأ الآن مجموعة قصص ليوسف السباعى مترجمة ومطبوعة فى القاهرة بعنوان « الإسكافى » .

* وما رأيك فيما تقرأين الآن ؟

– أعجبنى جداً جو القصص وطريقة تناولها ولكن غاظتنى جداً الترجمة وركاكتها .

لقد أعجبت بنيلوبى أيضاً ، ومن على البعد ، بصوت أم كلثوم . . تقول إن صوتها موهبة ضخمة لا نظير لها ، كما أعجبت بفيلم « المومياء » الذى شاهدته مرتين فى لندن ولا تكف عن التحدث عن مخرجه شادى عبد السلام بإعجاب بالغ .

* من الواضح أنك لا تحبين الرسميات والشكليات . . .

– بل أمقتها . .

* وتحبين المرح والانطلاق . . .

– كنوع من التعويض عن أشياء كثيرة . . أحب مثلاً أن أستمتع بحاضرى ولا أحب أن أعود إلى الماضى .

* ما رأيك فى الحب مثلاً ؟

– أهم وأعمق من الزواج !

لقد أحبت بنيلوبى ومرت بتجربة زواج واحدة . . أحبت زميلاً ليبيًّا فى الجامعة ولكن الحب لم يدم طويلاً ، وشارك مع طفولتها القاسية فى تهديد إحساسها بالأمن والأمان ، ولم يشفها سوى الرحلات والعمل فى الخزف والسيراميك .

* هل يدر عليك الخزف دخلاً ؟

– أقيم معرضاً لمنتجاتى بين حين وآخر ، وأبيع المعروضات ، وأستغل دخل البيع فى الإنفاق على الكتابة والرحلات .

* ما رأيك فى إيريس مردوك ؟

– أحبها جداً وأقرأ لها كل ما تنشره ، وأزورها فى لندن .

إنها تتحدث بإعجاب شديد عن إيريس مردوك الروائية الإنجليزية وأستاذة الفلسفة بالجامعة التى حققت برواياتها التى تبلغ العشر نجاحاً وصيتاً واسعين ، وفى كل رواياتها ميل واضح إلى التأمل والسخرية ، وهو ميل يغذيه اشتغالها بالفلسفة .

* وكتابك عن مصر ؟

– لم أكتبه بعد . . لقد جمعت مادة هائلة من خلال زياراتى المتعددة ، وعند عودتى هذه المرة سأتفرغ لكتابته .

وهى لم تكتبه بعد فهى تعانى من الكسل وبعض التردد .

* والجديد الذى تريدين إضافته فى كتابك هذا ؟

– بعض الناس فى إنجلترا يحاول أن يضخم العبء أمامى ، ويشفق علىّ من ضخامة الموضوع واتساعه ، ولكنى لم أؤلف كتاب تاريخ أو كتاباً عن الحضارة ، وإنما هدفى أن أعطى للقارئ الإنجليزى وغيره خلاصة حبى لمصر وأهلها وتاريخها ، بلا أكاديمية أو حذلقة .

* هل اتفقت مع ناشر ؟

– وافقت دار ماكميلان للنشر على إصدار الكتاب وهى الدار التى سبق أن نشرت لى .

* بالمناسبة . . ما أحوال النشر عندكم ؟

– عندنا أزمة فى النشر حالياً . . السبب هو ارتفاع أسعار الورق مما أدى إلى ارتفاع أثمان الكتب ، ومع هذا وعدت دار ماكميلان بنشر الكتاب قريباً .

* آخر سؤال . . لو استطعت أن تلخصى مصر فى كلمة واحدة فماذا تكون ؟

– . . . (بعد لحظات من التفكير) . . . لا يمكن تلخيصها ! . . هذه هى الكلمة !

ملحوظات هامشية

١ – نشر حديث كوكتو فى :

The Sunday Times Weekly Review, October 20. 1963.

٢ – نشر حديث هاتش فى : مجلة الكاتب ، العدد ٣٣ ، ديسمبر ١٩٦٣ .

٣ – نشر حديث قلشى فى : مجلة المجلة ، العدد ١٠٠ ، أبريل ١٩٦٥ .

٤ – نشر حديث لوويل فى : مجلة المجلة ، العدد ١٠١ ، مايو ١٩٦٥ .

٥ – أذيع حديث ويلسون فى التليفزيون : مجلة الأحد ، فبراير ١٩٦٦ .

٦ – نشر حديث ريتشاردز فى : مجلة الفكر المعاصر ، العدد ٢٦ ، أبريل ١٩٦٧ .

٧ – نشر حديث دريل فى :

Encounter, Monthly, Vol XIII No. 6, Dec. 1959.

ونشرت ترجمته العربية فى : مجلة نادى القصة ، العدد ٦ ، نوفمبر ١٩٧٠ .

٨ – نشر حديث ميللر فى :

Ronald Hayman, Arthur Miller, Heinemann, London. 1970.

وأذيعت ترجمته العربية بالإذاعة : البرنامج الثانى ، مع الأدباء ، ٢٨ من أغسطس ١٩٧١ . ونشرت الترجمة فى : مجلة الفنون ، المجلد الأول ، العدد ٣ ، خريف ١٩٧١ .

٩ – نشر حديث وو في :

Writers at Work, Paris Review, Newyork, 1970.

وأذيعت ترجمته العربية بالإذاعة : البرنامج الثاني ، مع الأدباء ، ١١ نوفمبر ١٩٧٢ .

١٠ – نشر حديث بنيت مختصراً بعض الشيء في : مجلة الإذاعة والتليفزيون ، العدد ٢٠٣٨ ، ٦ أبريل ١٩٧٤ .

المحتويات

	صفحة
* عندما يتحدث الأدباء	٥
* جان كوكتو	١٢
* جيمس هاتش	٢٢
* حسن قلشي	٢٨
* روبرت لويل و . . إليزابث هاردويك	٤٧
* أنجوس ويلسون	٦٤
* أ . أ . ريتشاردز	٧٠
* لورنس داريل	٨٢
* آرثر ميللر	١٠٥
* إيفيلين وو	١٣٤
* بنيلوبي بنيت	١٥٢
* ملحوظات هامشية	١٥٧

رقم الإبداع	١٩٧٧/٣٨٩٨
الترقيم الدولى ٩ – ٩٢١ – ٢٤٦ – ٩٧٧	ISBN

١/٧٧/٥٧

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

٢٠